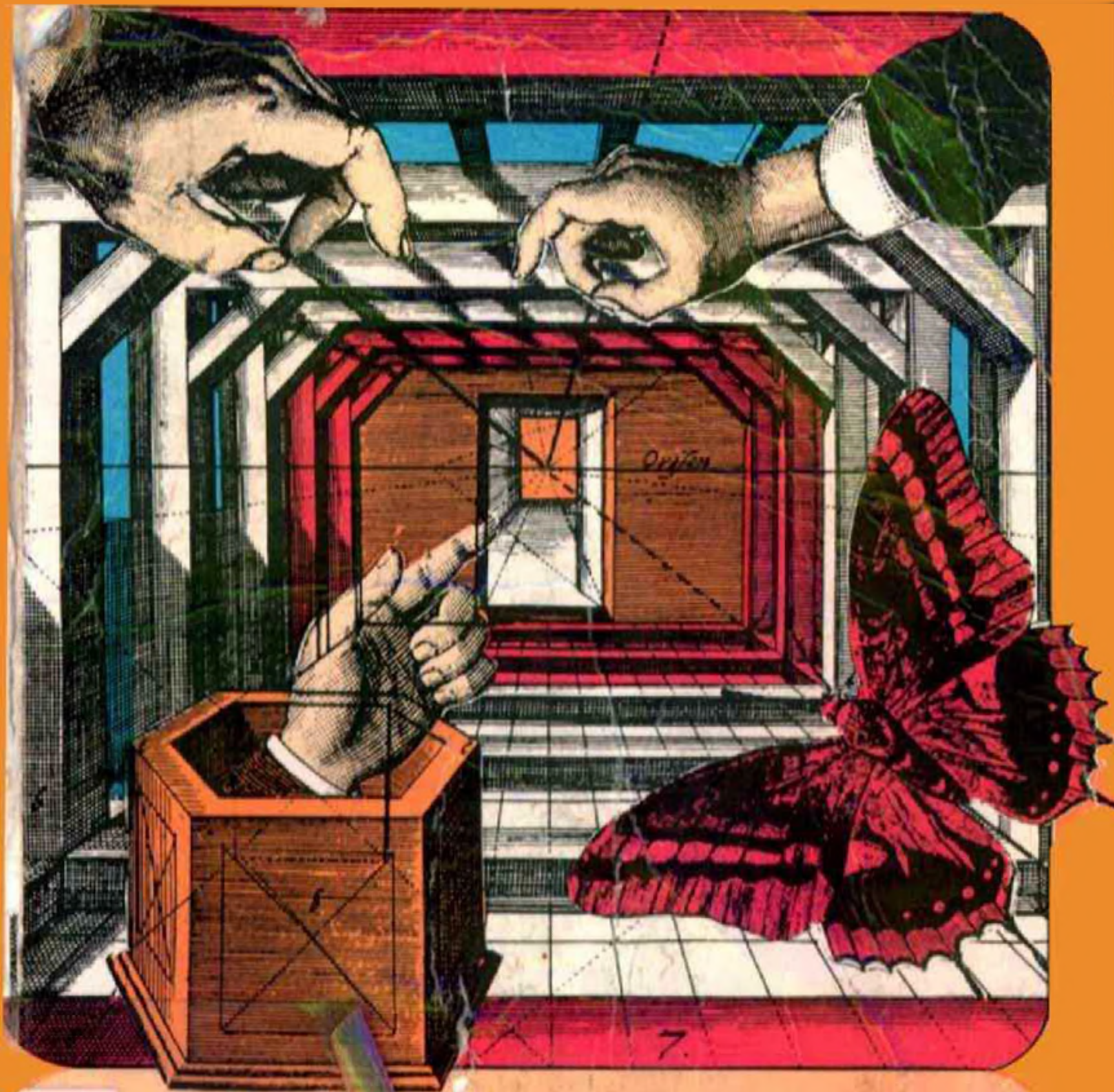

LA POETICA DEL ESPACIO

GASTON BACHELARD

BREVIARIOS

Fondo de Cultura Económica

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

183

LA POÉTICA DEL ESPACIO

Traducción de:
Ernestina de Champourcin

LA POÉTICA DEL ESPACIO

por

GASTÓN BACHELARD

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE
ESPAÑA - ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en francés, 1957
Primera edición en español, 1965
Octava edición en francés, 1974
Segunda edición en español
de la octava en francés, 1975
Primera reimpresión en Chile, 1993

Título original:
La poétique de l'espace
© 1957, Presses Universitaires de France, Paris

© 1965, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S.A. DE C.V.
Av. Picacho Ajusco 227; Colonia Bosques del Pedregal; 14200
México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA CHILE S.A.
Paseo Bulnes 152, Santiago, Chile.

ISBN 950-557-082-1

Impreso en Chile

INTRODUCCIÓN

I

Un filósofo que ha formado todo su pensamiento adhiriéndose a los temas fundamentales de la filosofía de las ciencias, que ha seguido tan claramente como ha podido el eje del racionalismo activo, el eje del racionalismo creciente de la ciencia contemporánea, debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética. Aquí, el culto pasado no cuenta, el largo esfuerzo de los enlaces y las construcciones de pensamientos, el esfuerzo de meses y años resulta ineficaz. Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas. Nada general ni coordinado tampoco puede servir de base a una filosofía de la poesía. La noción de principio, la noción de "base", sería aquí ruinosa. Bloquearía la actualidad esencial, la novedad psíquica esencial del poema. Mientras la reflexión filosófica que se ejercita sobre un pensamiento científico largamente elaborado exige que la nueva idea se integre en un cuerpo de ideas experimentadas, aunque ese cuerpo se someta, a causa de la nueva idea, a una elaboración profunda, como sucede en el caso de todas las revoluciones de la ciencia contemporánea, la filosofía de la poesía debe reconocer que el acto poético no tiene pasado, que no tiene al menos un pasado próximo, remontándose al cual se podría seguir su preparación y su advenimiento.

Cuando más tarde nos refiramos a la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, *causal*. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología.

Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la *repercusión*, en la resonancia, tan finamente estudiada por Minkowsky,[1] donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky, su resonancia.

Decir que la imagen poética escapa a la causalidad es, sin duda, una declaración grave. Pero las causas alegadas por el psicólogo y el psicoanalista no pueden nunca explicar bien el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que suscita en un alma extraña al proceso de su creación. El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga en seguida en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico. Volveremos a esta comunión por actos breves, aislados, activos. Las imágenes arrastran —después de surgir—, pero no son los fenómenos de un arrastre. Claro está que en las investigaciones psicológicas se puede prestar atención a los métodos psicoanalíticos para determinar la personalidad de un poeta, se puede encontrar así una medida de las presiones —sobre todo de la opre-

[1] *Cf.* Eugène Minkowsky, *Vers une cosmologie*, cap. IX.

sión— que el poeta ha debido padecer en el curso de su vida, pero el acto poético, la imagen súbita, la llamarada del ser en la imaginación, escapan a tales encuestas. Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.

II

Se nos preguntará tal vez por qué, modificando nuestro punto de vista anterior, buscamos ahora una determinación *fenomenológica* de las imágenes. En nuestros trabajos anteriores sobre la imaginación, en efecto, estimamos preferible situarnos lo más objetivamente posible ante las imágenes de los cuatro elementos de la materia, de los cuatro principios de las cosmogonías intuitivas. Fieles a nuestros hábitos de filósofo de las ciencias, habíamos tratado de considerar las imágenes fuera de toda tentativa de interpretación personal. Poco a poco, dicho método, que tiene a su favor la prudencia científica, me ha parecido insuficiente para fundar una metafísica de la imaginación. La actitud "prudente", ¿no es acaso por sí sola la negación de obedecer a la dinámica inmediata de la imagen? Por otra parte hemos comprobado cuán difícil resulta despegarse de esta "prudencia". Decir que se abandonan los hábitos intelectuales es una declaración fácil, ¿pero cómo cumplirla? Hay ahí, para un racionalista, un pequeño drama cotidiano, una especie de desdoblamiento del pensamiento que, por parcial que sea su objeto —una simple imagen— no deja de tener una gran resonancia psíquica. Pero este pequeño drama de cultura, este drama al simple nivel de una imagen nueva, contiene la paradoja de una fenomenología de la imaginación: ¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psi-

quismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad?

Nos ha parecido entonces que esta transubjetividad de la imagen no podía ser comprendida, en su esencia, únicamente por los hábitos de las referencias objetivas. Sólo la fenomenología —es decir la consideración del *surgir de la imagen* en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. Todas esas subjetividades y transubjetividades no pueden determinarse de una vez por todas. En efecto, la imagen poética es esencialmente *variable*. No es, como el concepto, *constitutiva*. Sin duda, la tarea de desprender la acción mutadora de la imagen poética en el detalle de las variaciones de las imágenes es dura, aunque monótona. Para un lector de poemas, la referencia a una doctrina que lleva el nombre tan a menudo mal entendido de fenomenología, corre el riesgo de permanecer oscura. Sin embargo, fuera de toda doctrina, esa referencia es clara. Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica. Para eso hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética. Al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones. En ese dominio de la creación de la imagen poética por el poeta, la fenomenología es, si así puede decirse, una fenomenología microscópica. Por esta razón, dicha fenomenología tiene probabilidades de ser estrictamente elemental. En esta unión, por la imagen, de una subjetividad pura pero efímera y de una realidad que no

va necesariamente hasta su constitución completa, el fenomenólogo encuentra un campo de innumerables experiencias; aprovecha observaciones que pueden ser precisas porque son simples, porque "no tienen consecuencias", a la inversa de lo que sucede con los pensamientos científicos, que son siempre pensamientos enlazados. La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven. El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje. Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es *antes* que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma. Se deberían entonces acumular documentos sobre la *conciencia soñadora.*

La filosofía en lengua francesa contemporánea, y *a fortiori* la psicología, no se sirven apenas de la dualidad de las palabras alma y espíritu. Son por este hecho, una y otra, un poco sordas respecto a los temas tan numerosos en la filosofía alemana, en que la distinción entre el espíritu y el alma (*der Geist* y *die Seele*) es tan clara. Pero puesto que una filosofía de la poesía debe recibir todos los poderes del vocabulario, no debe simplificar nada ni endurecer nada. Para dicha filosofía, espíritu y alma no son sinónimos. Tomándolos en sinonimia, se nos impide traducir textos preciosos, se deforman los documentos entregados por la arqueología de las imágenes. La palabra alma es una palabra inmortal. En ciertos poemas es imborrable. Es una palabra del aliento.[2] La importancia vocal de una palabra debe retener por sí sola la atención de un fenomenólogo de la poesía. La palabra alma puede ser dicha con tal convicción que comprometa todo un poema. El tono poético que corres-

[2] Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises.* París, 1828, p. 46. "Los diferentes nombres del alma, en casi todos los pueblos, son otras tantas modificaciones del aliento y onomatopeyas de la respiración."

ponde al alma debe, pues, quedar abierto a nuestras encuestas fenomenológicas.

En el terreno de la pintura misma, donde la realización parece traer decisiones que proceden del espíritu, que encuentran obligaciones del mundo de la percepción, la fenomenología del alma puede revelar el primer compromiso de una obra. René Huyghe, en el bello prefacio que ha escrito para la exposición de las obras de Georges Rouault en Albi, dice: "Si hubiera que buscar por dónde hace explotar Rouault las definiciones..., tal vez tuviéramos que evocar una palabra un poco caída en desuso, a saber, alma." Y René Huyghe muestra que para comprender, para sentir y amar la obra de Rouault "hay que lanzarse al centro, al corazón, a la encrucijada donde todo toma su origen y su sentido: y encontramos de nuevo la palabra olvidada o reprobada, el alma". Y el alma —la pintura de Rouault lo demuestra— posee una luz interior, la que una "visión interior" conoce y traduce en el mundo de los colores resplandecientes, en el mundo de la luz del Sol. Así, se exige una verdadera inversión de las perspectivas psicológicas al que quiere comprender, amando, la pintura de Rouault. Tiene que participar en una luz interior que no es el reflejo de una luz del mundo exterior; sin duda las expresiones de visión interior, de luz interior se reivindican con demasiada facilidad. Pero el que habla aquí es un pintor, un productor de luces. Sabe de qué foco parte la iluminación. Vive el sentido íntimo de la pasión de lo rojo. En el principio de tal pintura hay un alma que lucha. Semejante pintura es, pues, un fenómeno del alma. La obra debe redimir a un alma apasionada.

Las páginas de René Huyghe nos confirman en la idea de que el hablar de una fenomenología del alma no carece de sentido. En muchas circunstancias, debe reconocerse que la poesía es un compromiso del alma. La conciencia asociada al alma es más reposada, menos intencionada que la conciencia asociada a los fenómenos del espíritu. En los

poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. Las dialécticas de la inspiración y del talento se iluminan si se consideran sus dos polos: el alma y el espíritu. A nuestro juicio, alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices, para seguir sobre todo la evolución de las imágenes poéticas desde el ensueño hasta la ejecución. En particular, estudiaremos en otra obra el ensueño poético como fenomenología del alma. El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. Pero para una simple imagen poética, no hay proyecto, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma dice su presencia.

Y así un poeta plantea el problema fenomenológico del alma con toda claridad. Pierre-Jean Jouve escribe:[8] "La poesía es un alma inaugurando una forma." El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los "lugares comunes", era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella. La frase de Pierre-Jean Jouve puede tomarse como una clara máxima de una fenomenología del alma.

[8] Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, Mercure de France, p. 11

III

Puesto que pretende ir tan lejos, descender a tanta profundidad, una encuesta fenomenológica sobre la poesía debe rebasar, por obligación de métodos, las resonancias sentimentales con las que recibimos más o menos ricamente —según que esta riqueza esté en nosotros o en el poema— la obra de arte. Aquí debe sensibilizarse la duplicación fenomenológica de las resonancias y de la repercusión. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. Más simplemente dicho, tocamos aquí una impresión bien conocida de todo lector apasionado de poemas: el poema nos capta enteros. Esta captación del ser por la poesía tiene un signo fenomenológico que no engaña. La exuberancia y la profundidad de un poema son siempre fenómenos de la duplicación resonancia-repercusión. Parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas profundidades. Para dar cuenta de la acción psicológica de un poema habré, pues, que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, hacia las exuberancias del espíritu y hacia la profundidad del alma.

Claro que —¿será preciso decirlo?— la repercusión, pese a su nombre derivado, tiene un carácter fenomenológico simple en los dominos de la imaginación poética donde queremos estudiarla. Se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector. Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La

imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante.

Por esa repercusión, yendo *en seguida* más allá de toda psicología o psicoanálisis, sentimos un poder poético que se eleva candorosamente en nosotros mismos. Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y esto es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser.

Esta última observación define el nivel de la ontología en la que trabajamos. En tesis general, pensamos que todo lo que es específicamente humano en el hombre es *logos*. No alcanzamos a meditar en una región que existiría antes que el lenguaje. Incluso si esta tesis parece rechazar una profundidad ontológica, nos debe ser concedida, por lo menos, como hipótesis de trabajo bien adecuada al tipo de investigaciones que perseguimos sobre la imagen poética.

Así, la imagen poética, acontecimiento del *logos*, nos es personalmente innovadora. Ya no la tomamos como un "objeto". Sentimos que la actitud "objetiva" del crítico ahoga la "repercusión", rechaza, por principio, esta profundidad de donde debe partir el fenómeno poético primitivo. En cuanto al psicólogo, está ensordecido por las resonancias, y quiere *describir* sus sentimientos. Y en cuanto al psicoanalista, pierde la repercusión, ocupado en desenredar la madeja de sus interpretaciones. Por una fatalidad del método, el psicoanalista intelectualiza la imagen. Comprende la imagen más pro-

fundamente que el psicólogo. Pero, precisamente, la "comprende". Para el psicoanalista la imagen poética tiene siempre un contexto. Interpretando la imagen, la traduce en otro lenguaje que el del *logos* poético. Por lo tanto, nunca se puede decir, con más razón: "traduttore, traditore".

Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo. Considerada en la trasmisión de un alma a otra, se ve que una imagen poética elude las investigaciones de causalidad. Las doctrinas tímidamente causales como la psicología, o fuertemente causales como el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético: nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico.

Por lo tanto, llegamos siempre a la misma conclusión: la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen. Al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética.

IV

Limitando de esta manera nuestra encuesta a la imagen poética en su origen, a partir de la imaginación pura, dejamos de lado el problema de la *composición del poema*, como agrupación de imágenes múltiples. En esta composición del poema intervienen elementos psicológicamente complejos, que asocian la cultura más o menos lejana y el ideal literario de un tiempo, y otros componentes que una fenomenología completa debería tener en cuenta. Pero un programa tan vasto podría empañar la pureza de las observaciones fenomenológicas, resueltamente elementales, que queremos presentar. El verdadero fenomenólogo tiene la obligación de

ser sistemáticamente modesto. Por lo tanto, nos parece que la simple referencia a poderes fenomenológicos de lectura, que convierten al lector en un poeta al nivel de la imagen leída, supone ya un matiz de orgullo. Sería para nosotros inmodesto asumir personalmente una facultad de lectura que volvería a encontrar y resucitaría el poder de creación organizada y completa que integra el conjunto de un poema. Y menos aún podemos esperar llegar a una fenomenología sintética que domine, como creen lograr ciertos psicoanalistas, el conjunto de una obra. Es, pues, al nivel de las imágenes aisladas donde podemos "repercutir" fenomenológicamente.

Pero precisamente esta *punto de orgullo,* este orgullo menor, este orgullo de simple lectura que se nutre con la soledad de la lectura, lleva en sí un signo fenomenológico innegable, si se conserva su simplicidad. El fenomenólogo no tiene aquí nada que ver con el crítico literario que, como se ha observado con frecuencia, juzga una obra que no podría crear, e incluso según testimonio de las censuras fáciles, una obra que no querría hacer. El crítico literario es un lector necesariamente severo. Volviendo del revés como un guante un complejo que el uso excesivo ha desvalorizado hasta el punto de penetrar en el vocabulario de los estadistas, podría decirse que el crítico literario, que el profesor de retórica, que saben siempre y juzgan siempre, tienen un simplejo de superioridad. En cuanto a nosotros, aficionados a la lectura feliz, no leemos ni releemos más que lo que nos gusta, con un pequeño orgullo de lector mezclado con mucho entusiasmo. Mientras el orgullo suele desarrollarse por lo general en un sentimiento avasallador que pesa sobre todo el psiquismo, la punta de orgullo que nace de la adhesión a una dicha de imagen, es siempre discreta, secreta. Está en nosotros, simples lectores, para nosotros, únicamente para nosotros. Es un orgullo de cámara. Nadie sabe que revivimos, leyendo, nuestras tentaciones de ser poetas. Todo lector un poco apasionado por la lectura, alienta y reprime, leyen-

do, un deseo de ser escritor. Cuando la página leída es demasiado bella la modestia reprime ese deseo. Pero el deseo renace. De todas maneras, todo lector que relee una obra que ama, sabe que las páginas amadas le *conciernen*. Jean-Pierre Richard, en su hermoso libro *Poesía y profundidad*, escribe entre otros estudios uno sobre Baudelaire y otro sobre Verlaine. Baudelaire es puesto en relieve, precisamente porque, como dice el autor, su obra "nos concierne". De un estudio a otro, la diferencia de tono es grande. Verlaine no recibe como Baudelaire la adhesión fenomenológica total. Y así sucede siempre; en ciertas lecturas que nos simpatizan a fondo, somos "parte interesada" en la expresión misma. En su *Titán*, Jean-Paul Richter dice de su héroe: "leía los elogios de los grandes hombres con tanto placer como si él hubiera sido el objeto de esos panegíricos".[4] De todas maneras la simpatía en la lectura es inseparable de la admiración. Se puede admirar más o menos, pero siempre es necesario un impulso sincero, un pequeño impulso de admiración para recibir el provecho fenomenológico de una imagen poética. La menor reflexión crítica detiene este impulso, situando al espíritu en posición secundaria, lo cual destruye la primitividad de la imaginación. En esta admiración que rebasa la pasividad de las actitudes contemplativas, parece que el goce de leer sea reflejo del goce de escribir como si el lector fuera el fantasma del escritor. Por lo menos el lector participa en este júbilo de creación que Bergson da como signo de la creación misma.[5] Aquí la creación se produce sobre el hilo tenue de la frase, en la vida efímera de una expresión. Pero esta expresión poética, aun no teniendo una necesidad vital, es de todas maneras una tonificación de la vida. El bien decir es un elemento del bien vivir. La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. Viviendo los poemas se tiene la experien-

[4] Jean-Paul Richter, *El Titán*, Berlín, 1800-1803.
[5] Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 23.

cia saludable de la emergencia. Es sin duda una emergencia de poco alcance. Pero esas emergencias se renuevan; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital. Un microbergsonismo que abandonara la tesis del lenguaje-instrumento, para adoptar la tesis del lenguaje-realidad, encontraría en la poesía muchos documentos sobre la vida completamente actual del lenguaje.

Así, junto a consideraciones sobre la vida de las palabras, tal y como aparece en la evolución de una lengua a través de los siglos, la imagen poética nos presenta, al estilo del matemático, una especie de diferencial de esta evolución. Un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. Despierta imágenes borradas. Y al mismo tiempo sanciona lo imprevisible de la palabra. ¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad? ¡Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras! Antaño, las artes poéticas codificaban las licencias. Pero la poesía contemporánea ha puesto la libertad en el cuerpo mismo del lenguaje. La poesía aparece entonces como un fenómeno de la libertad.

V

Así, incluso al nivel de una imagen poética aislada, en ese único devenir de expresión que es el verso, la repercusión fenomenológica puede aparecer, y en su extrema simplicidad nos da el dominio de nuestra lengua. Estamos aquí ante un fenómeno minúsculo de la conciencia refleja. La imagen poética es sin duda el acontecimiento psíquico de menos responsabilidad. Buscarle una justificación en el orden de la realidad sensible, así como determinar su lugar y su papel en la composición del poema, son dos tareas que sólo deben plantearse en segundo lugar. En la primera encuesta fenomenológica sobre la imaginación poética, la imagen aislada,

la frase que la desarrolla, el verso o la estrofa donde la imagen poética irradia, forman *espacios de lenguaje* que un topoanálisis debería estudiar. Es así como J. B. Pontalis nos presenta a Michel Leiris como un "prospector solitario en las galerías de las palabras".[6] Pontalis designa así muy bien ese espacio sensible recorrido por el simple impulso de las palabras vividas. El atomismo del lenguaje conceptual reclama razones de fijación, fuerzas de centralización. Pero el verso tiene siempre un movimiento, la imagen se vierte en la línea del verso, arrastra la imaginación como si ésta creara una fibra nerviosa. Pontalis añade esta fórmula (p. 932) que merece recordarse como índice muy seguro para una fenomenología de la expresión: "El sujeto que habla es todo el sujeto."

Y ya no nos parece paradoja decir que el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen. Muy claramente la imagen poética trae una de las experiencias más simples del lenguaje vivido; y si se la considera, como lo proponemos, en cuanto origen de conciencia, procede de una fenomenología.

Y si hubiera que crear una "escuela" de fenomenologías es sin duda en el fenómeno poético donde se encontrarían las lecciones más claras y elementales. En un libro reciente, J. H. van den Berg escribe:[7] "Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos." Y observando que las cosas nos "hablan", y que por ese hecho tenemos, si damos todo su valor al lenguaje, un contacto con las cosas, Van den Berg añade: "*Vivimos* continuamente una solución de los problemas que no esperamos resolver por medio de la reflexión." Esta página del sabio

[6] J. B. Pontalis, "Michel Leiris ou la psychanalyse interminable", *Les Temps Modernes*, dic., 1955, p. 931.

[7] J. H. van den Berg, *The Phenomenological Approach in Psichology. An introduction to recent phenomenological Psychopathology*. Charles-C. Thomas, ed., Springfield, Illinois, U. S. A., 1955. p. 61.

fenomenólogo holandés puede estimular al filósofo en sus estudios centrados sobre el ser que habla.

VI

Tal vez la situación fenomenológica quedará concretada, respecto a las encuestas psicoanalíticas, si podemos desprender, a propósito de las imágenes poéticas, una esfera de *sublimación pura*, de una sublimación que no sublima nada, que está libre del lastre de las pasiones, del impulso de los deseos. Dando así a la imagen poética un absoluto de sublimación, jugamos al azar sobre un simple matíz. Pero creemos que la poesía presenta abundantes pruebas de esta sublimación absoluta. Las encontraremos a menudo en el curso de esta obra. El psicólogo y el psicoanalista, cuando se les dan dichas pruebas, no ven en la imagen poética más que un simple juego, juego efímero de vanidad total. Precisamente, las imágenes están entonces para ellos sin significado —sin significado pasional, sin significado psicológico, ni psicoanalítico. No se les ocurre que tales imágenes tienen precisamente una *significación poética*. Pero la poesía está allí, con sus miles de imágenes en surtidor, imágenes por las cuales la imaginación creadora se pone en su propio dominio.

Buscar antecedentes a una imagen, cuando se está en la existencia misma de la imagen, es, para un fenomenólogo, una señal inveterada de *psicologismo*. Al contrario, tomemos la imagen poética en su ser. La conciencia poética está tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual —habla, con la imagen poética, un lenguaje tan nuevo—, que ya no se pueden considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente. Daremos después ejemplos de tales rupturas de significado, de sensación, de sentimentalidad, y tendremos que conceder que la imagen poética está bajo el signo de un ser nuevo.

Este ser nuevo es el hombre feliz.

Feliz en palabras, por lo tanto desdichado en hechos, objetará en seguida el psicoanalista. Para

él, la sublimación no es más que una compensación vertical, una huida hacia la altura, exactamente como la compensación es una huida lateral. Y en seguida, el psicoanalista abandona el estudio ontológico de la imagen; excava la historia de un hombré; ve, revela los padecimientos ocultos del poeta. Explica la flor por el fertilizante.

El fenomenólogo no va tan lejos. Para él la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla. No es necesario haber vivido los sufrimientos del poeta para recibir la dicha hablada que ofrece —dicha hablada que domina el drama mismo. La sublimación, en poesía, supera la psicología del alma terrestremente desgraciada, es un eje: la poesía tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre.

La sublimación pura tal como la planteamos implica un drama de método, porque, naturalmente, el fenomenólogo no podría desconocer la realidad psicológica profunda de los procesos de sublimación tan detenidamente estudiados por el psicoanálisis. Pero se trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea. Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje. Se encontrarán estas experiencias en escasos poemas. Tales ciertos poemas de Pierre-Jean Jouve. No hay obra más nutrida de meditaciones psicoanalíticas que los libros de Pierre-Jean Jouve. Pero hay momentos en que su poesía experimenta tales llamas que ya no se puede vivir en la primitiva hoguera. Dice:[8] "La poesía rebasa constantemente sus orígenes, y padeciendo más lejos en el éxtasis o en la pena, se conserva más libre." Y en la página 112: "Cuanto más avanzaba en el tiempo, mejor dominaba el buceo alejado de la causa ocasional, conducido a la pura fòrma del lenguaje." ¿Aceptaría Pierre

[8] Pierre-Jean Jouve, *En Miroir*, ed. cit., p. 109. Andrée Chédid escribe también: "El poema permanece libre. No encerraremos jamás su destino en el nuestro." El poeta sabe bien que "su aliento lo llevará más lejos que su deseo" (*Terre et poésie*, G. L. M., §§. 14 y 25).

Jean Jouve el contar las "causas" descubiertas por el psicoanálisis como causas "ocasionales"? No lo sé. Pero, en la región de "la pura forma del lenguaje", las causas del psicoanalista no permiten prever la imagen poética en su novedad. Son todo, a lo más "ocasiones" de liberación. Y la poesía es en esto —en la era poética en que estamos— específicamente "sorprendente", por lo tanto, sus imágenes son imprevisibles. El conjunto de las críticas literarias no toman una conciencia bastante clara de esta imprevisibilidad que estorba, precisamente, los planes de la explicación psicológica habitual. Pero el poeta lo dice claramente: "La poesía, sobre todo en su sorprendente marcha actual, sólo puede corresponder a pensamientos atentos, enamorados de algo desconocido y esencialmente abiertos al devenir." Y, p. 170: "Desde entonces se entrevé una nueva definición del poeta. Es el que conoce, es decir, el que trasciende, y nombra lo que conoce." Por último (p. 10): "No hay poesía si no hay creación absoluta."

Semejante poesía es rara.[9] En su gran masa la poesía se encuentra más mezclada a las pasiones, más *psicologizada*. Pero aquí la rareza, la excepción no confirma la regla, sino que la contradice e instaura un régimen nuevo Sin la región de la sublimación absoluta, por muy restringida y elevada que sea, incluso si parece fuera del alcance de los psicólogos y de los psicoanalistas, que después de todo no tienen que examinar la poesía pura, no se puede revelar la polaridad exacta de la poesía.

Se podrá dudar de la determinación exacta del plan de ruptura, se podrá permanecer largamente en el terreno de las pasiones confusionales que *empañan* la poesía. Además, la altura a partir de la cual se aborda la sublimación pura no se halla sin duda al mismo nivel para todas las almas. Por lo menos, la necesidad de separar la sublimación estudiada por el psicoanalista y la sublimación estudiada por el fenomenólogo de la poesía, es una nece-

[9] Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.*, p. 9: "La poesía es rara."

sidad de método. El psicoanalista puede muy bien estudiar la naturaleza humana de los poetas, pero no está preparado, a causa de su permanencia en la región pasional, para estudiar las imágenes poéticas en su realidad de cima. C. G. Jung lo ha dicho muy claramente en sus *Ensayos de psicología analítica:* siguiendo los hábitos de juicio del psicoanálisis, "el interés se desvía de la obra de arte para perderse en el caos inexplicable de los antecedentes psicológicos, y el poeta se convierte en un caso clínico, en un ejemplo que lleva un número determinado de la *psychopathia sexualis.* Así, el psicoanálisis de la obra de arte se ha apartado de su objeto, ha transportado el debate a un terreno generalmente humano, en ningún modo peculiar al artista y sin importancia para su arte".[10]

Con el solo objeto de resumir este debate, vamos a permitirnos un gesto polémico, aunque la polémica no se incluya entre nuestras costumbres.

El romano decía al zapatero que concentraba sus miradas demasiado alto:

Nc sutor ultra crepidam

En ocasiones en que se trata de sublimación pura, donde hay que determinar el ser propio de la poesía, el fenomenólogo debería decirle al psicoanalista:

Ne psuchor ultra uterum

VII

En resumen, en cuanto un arte se hace autónomo, toma un nuevo punto de partida. Entonces interesa considerar esta partida en el espíritu de una fenomenología. Por principio, la fenomenología liquida un pasado y se enfrenta con la novedad. Inclusc en un arte como la pintura, que lleva el testimonio de un oficio, los grandes éxitos son ajenos al oficio. Jean Lescure, estudiando la obra del pintor Lapicque, escribe con justicia: "Aunque su obra testi-

[10] C. G. Jung, "La psicología analítica en sus relaciones con la obra poética": *Ensayos de psicología analítica.*

monia una gran cultura y un conocimiento de todas las expresiones dinámicas del espacio, no las aplica, no las convierte en recetas... es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad".[11] Este texto es capital para nosotros porque se transporta inmediatamente a una fenomenología de lo poético. En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes. Pero la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad.

Entonces se ve bien que la obra resalta de tal manera por encima de la vida, que la vida ya no la explica. Jean Lescure dice del pintor (*op. cit.* p. 132): "Lapicque reclama del acto creador que le ofrezca tanta sorpresa como la vida." El arte es entonces un redoblamiento de vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y la impiden adormecerse. Lapicque escribe (citado por Lescure, p. 132): "Si por ejemplo pinto el paso del río en Auteuil, espero de mi pintura que me traiga tanto imprevisto, aunque de otro género, como el que me trajo la carrera que presencié. No puede tratarse un solo instante de copiar exactamente un espectáculo que pertenece ya al pasado. Pero necesito revivirlo por entero, de una manera nueva y pictórica esta vez, y así, darme la posibilidad de un nuevo choque." Y Lescure concluye: "El artista no crea como vive, vive como crea."

Así, el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible. Proust decía ya de las rosas pintadas por Elstir, que eran una "variedad nueva con la que

[11] Jean Lescure, *Lapicque*, ed. Galanis, p. 78.

el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas".[12]

VIII

La psicología clásica no trata apenas de la imagen poética, tan frecuentemente confundida con la simple metáfora. Por otra parte, en general, la palabra *imagen* está grávida de confusión en las obras de los psicólogos: se ven imágenes, se reproducen imágenes, se conservan imágenes en la memoria. La imagen lo es todo, salvo un producto directo de la imaginación. En la obra de Bergson *Materia y memoria*, en donde la noción de imagen tiene una extensión muy grande, sólo hay una referencia a la imaginación *productora*. Esta producción es entonces una actividad de libertad menor, sin relación con los grandes actos libres sobre los que arroja luz la filosofía bergsoniana. En ese breve pasaje, el filósofo se refiere "a los juegos de la fantasía". Las diversas imágenes son entonces "otras tantas libertades que el espíritu se toma con la naturaleza". Pero esas libertades en plural, no comprometen el ser; no aumentan el lenguaje, no sacan al lenguaje de su papel utilitario. Son verdaderamente "juegos". Y la imaginación apenas irisa los recuerdos. En ese campo de la memoria poetizada Bergson se queda mucho más corto que Proust. Las libertades que el espíritu toma con la naturaleza no designan realmente la naturaleza del espíritu.

Nosotros proponemos, al contrario, considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. Claro que no adelantamos nada diciendo que la imaginación es la facultad de producir imágenes. Pero esta tautología tiene por lo menos el interés de detener las asimilaciones de las imágenes en los recuerdos.

La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre

[12] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. V: "Sodome et Gomorrhe", II, 210.

en el porvenir. A la *función de lo real*, instruida por el pasado, tal como la desprende la psicología clásica, hay que unir una función de lo *irreal* igualmente positiva, como nos hemos esforzado en establecerla en las obras anteriores. Una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor. ¿Cómo prever sin imaginar?

Pero tratando más simplemente los problemas de la imaginación poética, es imposible recibir la ganancia psíquica de la poesía sin hacer cooperar sus dos funciones de psiquismo humano: función de lo real y función de lo irreal. Se nos ofrece una verdadera cura de ritmoanálisis en el poema que teje lo real y lo irreal, que dinamiza el lenguaje por la doble actividad de la significación de la acción y de la poesía. Y en la poesía, el compromiso del ser imaginante es tal, que ya no es el simple sujeto del verbo adaptarse. Las condiciones reales ya no son determinantes. Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo. El más insidioso de los automatismos, el automatismo del lenguaje, no funciona ya cuando se ha penetrado en el terreno de la sublimación pura. Vista desde esa cima, la imaginación reproductora ya no es gran cosa. Jean-Paul Richter ha escrito en su *Poética*: "La imaginación reproductora es la prosa de la imaginación productora." [13]

IX

Hemos resumido en una introducción filosófica, sin duda demasiado larga, tesis generales que quisiéramos poner a prueba en esta obra, así como en algunas otras que tenemos esperanzas de escribir todavía. En este libro nuestro campo de estudio ofrece la ventaja de estar bien señalado. En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas

[13] Jean-Paul Richter, *Poética o Introducción a la estética*.

merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado. Por otra parte, los espacios de hostilidad están apenas evocados en las páginas siguientes. Esos espacios del odio y del combate sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis. Por el momento nos situamos ante imágenes que *atraen*. Y en lo que concierne a las imágenes, se observa bien pronto que atraer y rechazar no dan experiencias contrarias. Los términos son contrarios. Al estudiar la electricidad o el magnetismo se puede hablar sistemáticamente de repulsión y de atracción. Basta un cambio de signos algebraicos. Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. Nosotros quisiéramos explorar estas riquezas de ser imaginado.

He aquí entonces una rápida enumeración de los capítulos de esta obra.

Primero, como corresponde a una investigación sobre las imágenes de la intimidad, planteamos el problema de la poética de la casa. Y surgen abundantes preguntas: ¿Cómo unas cámaras secretas, cámaras desaparecidas, se constituyen en moradas para un pasado inolvidable? ¿Dónde y cómo encuen-

tran el reposo situaciones privilegiadas? ¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva? Con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. Psicología descriptiva, psicología de las profundidades, psicoanálisis y fenomenología podrían constituir, con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de topoanálisis. Para dar una idea de la complejidad de la tarea del psicólogo que estudia el alma humana en sus profundidades, C. G. Jung, en sus *Ensayos de psicología analítica,* pide a su lector que considere esta comparación: "Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su piso superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glaciar. Ésta sería más o menos la estructura de nuestra alma".[14] Naturalmente que Jung conoce el carácter insuficiente de esta comparación. Pero por el hecho mismo de desarrollarse tan fácilmente tiene sentido el tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana. Ayudados por este "instrumento", ¿no encontraremos, en nosotros mismos, soñando en nuestra simple casa, consuelos de gruta? ¿Y la torre de nuestra alma estará arrasada para siempre? ¿Somos para siempre, siguiendo el hemistiquio famoso, seres "de la torre abolida"? No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están "alojados". Nuestro inconsciente esta "alojado". Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a "morar" en nosotros mismos. Se ve desde ahora

[14] C. G. Jung, *Ensayos de psicología analítica.* Este pasaje está tomado del ensayo titulado "El acondicionamiento terrestre del alma."

que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas. Este juego es tan múltiple que hemos necesitado dos largos capítulos para trazar los valores de imágenes de la casa.

Después de estos dos capítulos sobre la casa de los hombres, hemos estudiado una serie de imágenes que podemos tomar como la casa de las cosas: los cajones, los cofres y los armarios. ¡Cuánta psicología bajo su cerradura! Hay en ellos una especie de estética de lo oculto. Para captar desde ahora la fenomenología de lo oculto, bastará una observación preliminar: un cajón vacío es *inimaginable*. Sólo puede ser *pensado*. Y para nosotros que tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce, lo que se sueña antes de lo que se comprueba, todos los armarios están llenos.

Creyendo a veces estudiar cosas, nos abrimos solamente a un tipo de ensueños. Los dos capítulos que hemos consagrado a los Nidos y a las Conchas —esos dos refugios de lo vertebrado y de lo invertebrado— testimonian una actividad de imaginación apenas frenada por la realidad de los objetos. Nosotros que hemos meditado tan largamente sobre la imaginación de los elementos, hemos revivido mil ensueños aéreos o acuáticos, según seguíamos a los poetas en el nido de los árboles o en esa gruta del animal que es la concha. Por mucho que toque las cosas, sueño siempre el *elemento*.

Después de haber seguido los ensueños de habitar esos lugares inhabitables, hemos vuelto a imágenes que exigen —para que las vivamos— que, como en los nidos y en las conchas, nos hagamos muy pequeños. En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse. Llevamos en nosotros, a este respecto, toda una reserva de imágenes y imágenes del agazapamiento, podría suministrarnos duda el psicoanalista, si quisiera sistematizar estas recuerdos que no confiamos voluntariamente. Sin

múltiples pruebas. Nosotros no disponíamos más que de documentos literarios. Hemos escrito, pues, un breve capítulo sobre los "rincones", sorprendiéndonos cuando grandes escritores daban a estos documentos psicológicos una gran dignidad literaria.

Después de todos estos capítulos consagrados a los espacios de la intimidad, hemos querido ver cómo se presentaba, para una poética del espacio, la dialéctica de lo grande y de lo pequeño; cómo en el espacio exterior la imaginación gozaba, sin socorro de las ideas, casi naturalmente, del relativismo de lo grande. Hemos puesto la dialéctica de lo pequeño y de lo grande bajo los signos de la Miniatura y de la Inmensidad. Estos dos capítulos no son tan antitéticos como podría creerse. En ambos casos, lo pequeño y lo grande no deben ser captados en su objetividad. Sólo tratamos de ello en este libro como los dos polos de una proyección de imágenes. En otros libros, especialmente en lo que se refiere a la inmensidad, hemos tratado de caracterizar las meditaciones de los poetas ante los espectáculos grandiosos de la naturaleza.[15] Aquí se trata de una participación más íntima en el movimiento de la imagen. Por ejemplo, tendremos que probar, siguiendo ciertos poemas, que la impresión de inmensidad está en nosotros, que no está ligada necesariamente a un objeto.

En ese punto de nuestro libro, habíamos reunido ya bastantes imágenes para plantear, a nuestro modo, dando a las imágenes su valor ontológico, la dialéctica de lo interno y de lo externo, dialéctica que repercute en una dialéctica de lo abierto y de lo cerrado.

Muy cerca de ese capítulo se encuentra el siguiente, titulado: "La fenomenología de lo redondo." La dificultad que tuvimos que vencer al escribir este capítulo consistió en alejarnos de toda evidencia geométrica. Dicho de otro modo, tuvimos que partir de una especie de intimidad de la redondez. Hemos encontrado en los pensadores y en los poetas

[15] *Cf. La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, pp. 378 ss.

imágenes de esta redondez directa, imágenes —y esto es para nosotros esencial— que no son simples metáforas. Tendremos allí una nueva oportunidad para denunciar el intelectualismo de la metáfora y demostrar, por consiguiente, una vez más, la actividad propia de la imaginación pura.

En nuestro espíritu, estos dos últimos capítulos, grávidos de metafísica implícita, deberían enlazarse con otro libro que quisiéramos escribir aún. Este libro condensaría todos los cursos que hemos dado en la Sorbona durante los tres últimos años de nuestra actividad docente. ¿Tendremos fuerzas para escribir ese libro? Hay una gran distancia entre las palabras que se confían libremente a un auditorio simpatizante y la disciplina necesaria para escribir un libro. En la enseñanza oral, animados por la alegría de enseñar, a veces la palabra piensa. Al escribir un libro, de todas maneras es preciso reflexionar.

I. LA CASA. DEL SÓTANO A LA GUARDILLA. EL SENTIDO DE LA CHOZA

¿Quién vendrá a llamar a la puerta?
Puerta abierta, se entra.
Puerta cerrada, un antro.
El mundo llama del otro lado de mi puerta.

Les amusements naturels, p. 217.
PIERRE ALBERT-BIROT.

I

PARA un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno de la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida? He aquí el problema central.

Para resolverlo no basta considerar la casa como un "objeto" sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones. Para un fenomenólogo, para un psicoanalista, para un psicólogo (enumerando estos tres puntos de vista por orden de precisión decreciente), no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es pre-

ciso rebasar los problemas de la descripción —sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. El geógrafo, el etnógrafo, pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitación. En esta diversidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo.

Pero ¡cuántos problemas afines si queremos determinar la realidad profunda de cada uno de los matices de nuestro apego a un lugar de elección! Para un fenomenólogo el matiz debe tomarse como un fenómeno psicológico de primer brote. El matiz no es una coloración superficial suplementaria. Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo".

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la "habitación humilde" evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar.

Pero nuestra vida adulta se halla tan despojada de los bienes primeros, los lazos antropocósmicos están tan relajados que no se siente su primer apego en el universo de la casa. No faltan filósofos que "munifican" abstractamente, que encuentran un universo por el juego dialéctico del yo y del no-yo. Precisamente, conocen el universo antes que

la casa, el horizonte antes que el albergue. Al contrario, las verdaderas salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo.

Aquí, en efecto, tocamos una recíproca cuyas imágenes debemos explorar; todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Veremos, en el curso de este ensayo, cómo la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir "muros" con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.

Desde ese momento, todos los refugios, todos los albergues, todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes. Ya no se vive verdaderamente la casa en su positividad, no es sólo ahora cuando se reconocen sus beneficios. Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa. La vieja expresión "transportamos allí nuestros dioses lares" tiene mil variantes. Y la ensoñación se profundiza hasta el punto en que una propiedad inmemorial se abre para el soñador del hogar más allá del más antiguo recuerdo. La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los teso-

ros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial.[1] Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.

Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa.

En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valóres humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas.

Ahora, nuestro objeto está claro: debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferen-

[1] ¿No es preciso devolver a la "fijación" sus virtudes, al margen de la literatura psicoanalítica que debe, por su función terapéutica, registrar sobre todo procesos de desfijación?

tes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser "lanzado al mundo" como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. Una metafísica concreta no puede dejar a un lado ese hecho, ese simple hecho, tanto más, cuanto que ese hecho es un valor, un gran valor al cual volvemos en nuestros ensueños. El ser es de inmediato un valor. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.

Desde nuestro punto de vista, desde el punto de vista del fenomenólogo que vive de los orígenes, la metafísica consciente que se sitúa en el instante en que el ser es "lanzado al mundo", es una metafísica de segunda posición. Salta por encima de los preliminares donde el ser es el ser-bien, en que el ser humano es depositado en un estar-bien, en el bien-estar asociado primitivamente al ser. Para ilustrar la metafísica de la conciencia habrá que esperar las experiencias en que el ser es lanzado fuera, o sea en el estilo de las imágenes que estudiamos; puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo. Pero una metafísica completa que englobe la conciencia y lo inconsciente debe dejar *dentro* el privilegio de sus valores. Dentro del ser, en el ser de dentro, hay un calor que acoge el ser que lo envuelve. El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales.

Cuando se sueña en la casa natal, en la profun-

didad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa. Por ahora sólo queríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa. Nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil "en sus brazos": [2]

> Casa, jirón de prado, oh luz de la tarde
> de súbito alcanzáis faz casi humana,
> estáis junto a nosotros, abrazando, abrazados.

II

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. Por lo tanto, un psicoanalista debería prestar su atención a esta simple localización de los recuerdos. Como decíamos en nuestra Introducción, daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topoanálisis. El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.

Y si queremos rebasar la historia, o incluso permaneciendo dentro de ella, desprender de nuestra

[2] Rilke, *apud Les lettres*, 4º año, núms. 14-15-16, p. 1.

historia la historia, siempre demasiado contingente, de los seres que la han agobiado, nos damos cuenta de que el calendario de nuestra vida sólo puede establecerse en su imaginería. Para analizar nuestro ser en la jerarquía de una ontología, para psicoanalizar nuestro inconsciente agazapado en moradas primitivas, es preciso, al margen del psicoanálisis normal, *desocializar* nuestros grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los *espacios de nuestras soledades*. Para estas investigaciones los ensueños son más útiles que los sueños. Y demuestran que los primeros pueden ser bien diferentes de los segundos.[3]

Entonces, frente a esas soledades, el topoanalista interroga: "¿Era grande la habitación? ¿Estaba muy atiborrada de objetos la guardilla? ¿Era caliente el rincón? ¿De dónde venía la luz? ¿Cómo se saboreaban los silencios, tan especiales, de los diversos albergues del ensueño solitario?"

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsoniano. No se puede revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento

[3] Estudiaremos las diferencias entre el sueño y el ensueño en un libro próximo.

de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.

El psicoanálisis sitúa con excesiva frecuencia las pasiones "en el siglo". De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas.

Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio, extraños ya a todas las promesas del porvenir, incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que le tuvimos al granero, la vida que vivimos en la guardilla. Se vuelve allí en los sueños nocturnos. Esos reductos tienen el valor de una concha. Y cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño, cuando se tocan las regiones del sueño profundo, se conocen tal vez reposos antehumanos. Lo antehumano toca aquí lo inmemorial. Pero aun en el mismo ensueño diurno, el recuerdo de las soledades estrechas, simples, reducidas, son experiencias del espacio reconfortante, de un espacio que no desea extenderse, pero que quisiera sobre todo estar todavía poseído. Antaño la guardilla podía parecernos demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora.

III

Pero ya en la base misma del topoanálisis debemos introducir un matiz. Observábamos que el inconsciente está albergado. Debe añadirse que está bien albergado, felizmente instalado. Está en el espacio

de su dicha. El inconsciente normal sabe estar a gusto en todas partes. El psicoanálisis ayuda a los inconscientes desahuciados, brutal o insidiosamente desahuciados. Pero el psicoanálisis pone al ser en movimiento más que en reposo. Llama al ser a vivir en el exterior, fuera de los albergues del inconsciente, a entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí. Y, naturalmente, su acción es saludable. Pues también es preciso dar un destino exterior al ser de dentro. Para acompañar al psicoanálisis en esta acción saludable, habría que emprender un topoanálisis de todos los espacios que nos llaman fuera de nosotros mismos. Aunque centremos nuestras investigaciones en los ensueños de reposo, no debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino.

Emmenez-moi, chemins!...
[¡Llevadme, caminos!...]

dice Marceline Desbordes-Valmore pensando en su Flandes natal (*Un ruisseau de la Scarpe*).

¡Y qué hermoso objeto dinámico es el sendero! ¡Qué claros permanecen en la conciencia muscular los senderos familiares de la colina! Un poeta evoca todo ese dinamismo en un solo verso:

O mes chemins et leur cadence
[Oh mis caminos y su cadencia]

Jean Caubère, *Déserts*, Debresse, p. 38.

Cuando revivo dinámicamente el camino que "escalaba" la colina, estoy seguro de que el camino mismo tenía músculos, contramúsculos. En mi cuarto parisiense, el recuerdo de aquel sendero me sirve de ejercicio. Al escribir esta página me siento liberado del deber de dar un paseo; estoy seguro que he salido de casa.

Y se encontrarían mil intermediarios entre la realidad y los símbolos si se diera a las cosas todos los movimientos que sugieren. George Sand soñando a orillas de un sendero de arena amarilla ve

transcurrir la existencia. Escribe: "¿Hay algo más bello que un camino? Es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada."

Cada uno debería hablar de sus carreteras, sus encrucijadas, sus bancos. Erigir el catastro de sus campiñas perdidas. Thoreau dice que tiene el plano de los campos inscritos en el alma. Y Jean Wahl pudo escribir:

Le moutonnement des haies
c'est en moi que je l'ai.
[El aborregamiento de los setos / en mí lo siento.]
(*Poèmes*, p. 46).

Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior. ¡Pero qué libro habría que escribir para determinar todos estos problemas! El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra. Habría que cantar los beneficios de todas esas acciones imaginarias. El psicoanálisis ha multiplicado sus observaciones sobre el comportamiento proyectivo, sobre los caracteres extravertidos, siempre dispuestos a manifestar sus impresiones íntimas. Un topoanálisis exteriorista precisaría tal vez ese comportamiento proyectivo definiendo los ensueños de objetos. Pero en esta obra, no podemos trazar, como convendría, la doble geometría, la doble física imaginaria de la extraversión y de la introversión. Además, no creemos que ambas físicas tengan el mismo peso psíquico. Es a la región de la intimidad, a la región donde el peso psíquico domina, a la que consagramos nuestras investigaciones.

Nos confiaremos, pues, al poder de atracción de todas las regiones de intimidad. Ninguna intimidad auténtica rechaza. Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción. Repitamos una vez más que su estar es bienestar. En dichas condiciones, el topoanálisis tiene la marca de una

topofilia. Y debemos estudiar los albergues y las habitaciones en el sentido de esta evaluación.

IV

Esos valores de albergue son tan sencillos, se hallan tan profundamente enraizados en el inconsciente que se les vuelve a encontrar más bien por una simple evocación, que por una descripción minuciosa. Entonces el matiz revela el color. La palabra de un poeta, porque da en el blanco, conmueve los estratos profundos de nuestro ser.

El excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su intimidad. Esto es cierto en la vida. Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, la casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a *¡enseñarlas!* Tal vez se pueda decir todo del presente, ¡pero del pasado! La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. Se relaciona con la literatura profunda, es decir, con la poesía, y no con la literatura diserta que necesita de las novelas ajenas para analizar la intimidad. Sólo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en situación onírica, para situarme en el umbral de un ensueño donde voy a *descansar* en mi pasado. Entonces puedo esperar que mi página contenga algunas sonoridades auténticas, quiero decir una voz lejana en mí mismo que será la voz que todos oyen cuando escuchan en el fondo de la memoria, en el límite de la memoria, tal vez allende la memoria, en el campo de lo inmemorial. Se comunica únicamente a los otros una *orientación* hacia el secreto, sin poder decir jamás éste objetivamente. El secreto no tiene nunca una objetividad total. En esta vía se orienta al onirismo, no se le realiza.[4]

[4] Teniendo que describir la propiedad de Canaen (*Volupté*, p. 30) Sainte-Beuve añade: "Es mucho menos por ti, amigo mío, que no has visto estos lugares, o que si los hubieras visitado, no po-

Por ejemplo, ¿de qué serviría dar el plano del cuarto que fue realmente *mi cuarto*, describir la pequeña habitación en el *fondo* de un granero, decir que desde la ventana, a través de la desgarradura de los tejados, se veía la colina? Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que conserva todavía, para mí solo, el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo. ¡El olor de las uvas! Olor límite; para percibirlo hay que imaginar muy a fondo. Pero ya hablé demasiado. Si dijera más, el lector no abriría, en su habitación nuevamente encontrada, el armario único, el armario de olor único, que señala una intimidad. Para evocar los valores de intimidad, es preciso, paradójicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspensa. Es en el momento en que los ojos del lector abandonan el libro, cuando la evocación de mi cuarto puede convertirse en umbral de onirismo para los demás. Entonces, cuando es un poeta quien habla, el alma del lector resuena, conoce esa resonancia, que como lo expone Minkowski, devuelve al ser la energía de un origen.

Por lo tanto, tiene sentido decir, en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía en que nos situamos, que se "escribe un cuarto", se "lee un cuarto", se "lee una casa". Así, rápidamente, a las primeras palabras, a la primera abertura poética, el lector que "lee un cuarto", suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada. Querríamos decirlo todo sobre nuestro cuarto. Querríamos interesar al lector en nosotros mismos ya que hemos entreabierto una puerta al ensueño. Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo. Ya marchó a escuchar los recuerdos de un padre, de una abuela, de una madre, de una sirvienta, de "la sirvienta de gran corazón", en re-

drías ahora sentir mis impresiones y mis colores, por quien los recorro con tanto detalle, por lo cual quiero excusarme. No vayas tampoco a tratar de representártelos por lo que te digo; deja que la imagen flote en ti; pasa levemente; la menor idea te bastará."

sumen, del ser que domina el rincón de sus recuerdos más apreciados.

Y la casa del recuerdo se hace psicológicamente compleja. A sus albergues de soledad se asocian el cuarto, la sala donde reinaron los seres dominantes. La casa natal es una casa habitada. Los valores de intimidad se dispersan en ella, se estabilizan mal, padecen dialécticas. ¡Cuántos relatos de infancia —si los relatos de infancia fueran sinceros— en donde se nos diría que el niño, por no tener cuarto, se va enfurruñado a un rincón!

Pero allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. Con veinte años de intervalo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la "primera escalera", no tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto. Todo el ser de la casa se desplegaría, fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gasto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la guardilla lejana. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos.

Sin duda las casas sucesivas donde hemos habitado más tarde han trivilizado nuestros gestos. Pero nos sorprende mucho, si entramos en la antigua casa, tras décadas de odisea, el ver que los gestos más finos, los gestos primeros son súbitamente vivos, siempre perfectos. En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable.

Pero esta región de los recuerdos bien desmenuzados, fácilmente guardados por los nombres de los seres y de las cosas que han vivido en la casa natal, pueden ser estudiados por la psicología normal. Más confusos, más desdibujados son los recuerdos de los sueños que sólo la meditación poé-

tica puede ayudarnos a encontrar otra vez. La poesía, en su gran función, vuelve a darnos las situaciones del sueño. La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño: Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños. Y el albergue ha particularizado con frecuencia la ensoñación. Hemos adquirido en él hábitos peculiares de ensueño. La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar. Si se da a todos esos retiros su función, que es la de albergar sueños, puede decirse como yo afirmaba en un libro anterior,[5] que existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. Decía que esa casa onírica es la cripta de la casa natal. Estamos aquí en un eje alrededor del cual giran las interpretaciones recíprocas del sueño por el pensamiento y del pensamiento por el sueño. La palabra *interpretación* endurece demasiado ese movimiento. De hecho, estamos aquí en la unidad de la imagen y del recuerdo, en el mixto funcional de la imaginación y de la memoria. La positividad de la historia y de la geografía psicológica no puede servir de piedra de toque para determinar el *ser verdadero* de nuestra infancia. La infancia es ciertamente más grande que la realidad. Para comprobar, a través de todos nuestros años, nuestra adhesión a la casa natal, el sueño es más poderoso que los pensamientos. Son las potencias del inconsciente quienes fijan los recuerdos más lejanos. Si no hubiera habido un centro compacto de ensueños de reposo en la casa natal, las circunstancias, tan distintas, que rodean la verdadera vida, hubieran embrollado los recuerdos. Excepto algunas medallas con la efigie de nuestros antecesores, nuestra memoria infantil no contiene más que monedas gastadas. Es en el plano del ensueño, y no en el plano de los hechos

[5] *La terre et les rêveries du repos*, p. 98.

donde la infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado.

¡Qué privilegios de profundidad hay en los ensueños del niño! ¡Dichoso el niño que ha poseído, verdaderamente poseído, sus soledades¡ Es bueno, es sano que un niño tenga sus horas de tedio, que conozca la dialéctica del juego exagerado y de los aburrimientos sin causa, del tedio puro. En sus *Memorias*, Alejandro Dumas dice que era un niño aburrido, aburrido hasta llorar. Cuando su madre lo encontraba así, llorando de aburrimiento, le decía:

—¿Por qué llora Dumas?

—Dumas llora, porque Dumas tiene lágrimas —contestaba el niño de seis años—. He ahí sin duda una anécdota como las que suelen contarse en las *Memorias*. Pero ¡qué bien señala el tedio absoluto, ese tedio que no procede nunca de una falta de compañeros de juego! ¿No hay niños que dejan de jugar para ir a aburrirse a un rincón del desván? Desván de mis tedios, cuántas veces te he echado de menos, cuando la vida múltiple me hacía perder el germen de toda libertad!

Así, más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño que se agrupan para constituir la casa onírica, más duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal. Serían necesarias largas investigaciones fenomenológicas para determinar todos esos valores de sueño, para decir la profundidad de ese terreno de los sueños donde se han enraizado los recuerdos.

Y no olvidemos que son esos valores de sueño los que se comunican poéticamente de alma a alma. La lectura de los poetas es esencialmente ensueño.

V

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa.

Creemos que para ordenar esas imágenes hay que tener en cuenta dos puntos de enlace principales:

1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad;

2) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.[6]

Estos puntos están sin duda enunciados de un modo bien abstracto. Pero no es difícil reconocer, por medio de ejemplos, su carácter psicológicamente concreto.

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. Las marcas de dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación. En efecto, casi sin comentario, se puede oponer la irracionalidad del tejado a la irracionalidad del sótano. El tejado dice en seguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol. Los geógrafos no cesan de recordar que en cada país, la inclinación del tejado es uno de los signos más seguros del clima. Se "comprende" la inclinación del tejado. Incluso el soñador sueña racionalmente; para él el tejado agudo rebana las nubes. Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero.

[6] Para esta segunda parte véase más adelante la p. 60.

El sótano se considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos.

Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo.

Nos haremos sensibles a esta doble polaridad vertical de la casa, si nos hacemos sensibles a la función de habitar, hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir. Los pisos altos, el desván, son "edificados" por el soñador, él los reedifica bien edificados. Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados. Pero en cuanto al sótano, el habitante apasionado lo cava, lo cava más, hace activa su profundidad. El hecho no basta, el ensueño trabaja. Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite. Presentaremos después ensueños de ultrasótano. Permanezcamos primero en el espacio polarizado por el sótano y el desván y veamos cómo dicho espacio puede ilustrar los más finos matices psicológicos.

He aquí cómo el psicoanalista C. G. Jung se sirve de la doble imagen del sótano y el desván para analizar los miedos que habitan la casa. Se encontrará en efecto en el libro de Jung *El hombre descubriendo su alma* una comparación que debe hacer comprender la esperanza que tiene el ser consciente de "aniquilar la autonomía de los complejos desbautizándolos". La imagen es ésta: "La conciencia se conduce ahí como un hombre que, oyendo un ruido sospechoso en el sótano, se precipita al desván para comprobar que allí no hay ladrones y que, por consiguiente, el ruido era pura imaginación. En realidad, ese hombre prudente no se atrevió a aventurarse en el sótano."

En la medida misma en que la imagen explicativa empleada por Jung nos convence, nosotros lectores revivimos fenomenológicamente ambos miedos: el miedo en el desván y el miedo en el sótano. En vez de enfrentarse con el sótano (el inconsciente), "el hombre prudente" de Jung le busca

a su valor las coartadas del desván. Allí ratas y ratones pueden alborotar a gusto. Si aparece el señor, volverán silenciosos a su escondite. En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se "racionalizan" fácilmente. En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la "racionalización" es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva*. En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro.

Si seguimos la inspiración del ejemplo *explicativo* de Jung hasta la toma total de la realidad psicológica, encontramos una cooperación del psicoanálisis y de la fenomenología, cooperación que será preciso acentuar siempre si se quiere dominar el fenómeno humano. De hecho hay que comprender fenomenológicamente la imagen para darle una eficacia psicoanalítica. El fenomenólogo aceptará aquí la imagen del psicoanalista con una simpatía de temblor. Reavivará la primitividad y la especificidad de los miedos. En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano. El psicoanalista no puede quedarse en la superficialidad de las comparaciones o metáforas y el fenomenólogo debe ir hasta el extremo de las imágenes. Ahí, lejos de reducir y explicar, lejos de comparar, el fenomenólogo exagerará la exageración. Entonces, leyendo los *Cuentos* de Edgar Allan Poe, el fenomenólogo y el psicoanalista a una comprenderán su valor de realización. Esos cuentos son miedos infantiles que se realizan. El lector que se "entrega" a su lectura, oirá al gato maldito, signo de las faltas no expiadas, maullar detrás de la pared.[7] El

[7] Edgar Allan Poe, *El gato negro*.

soñador de sótano sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen *toda* la tierra tras ellos. Y el drama crece, y el miedo se exagera. ¿Pero qué cosa es un miedo que deja de exagerar?

En esa simpatía de temblor, el fenomenólogo aguza el oído, como escribe el poeta Thoby Marcelin, "al ras de la locura". El sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado. Los relatos de los sótanos criminales dejan en la memoria huellas imborrables, huellas que no nos gusta acentuar: ¿quién querría releer *El barril de amontillado?* El drama es aquí demasiado fácil, pero explota los temores naturales, temores que están en la doble naturaleza del hombre y de la casa.

Pero sin abrir un expediente de dramas humanos, vamos a estudiar algunos ultrasótanos que demuestran muy simplemente que el sueño de sótano aumenta de manera invencible la realidad.

Si la casa del soñador está situada en la ciudad, no es raro que el sueño consista en dominar, por la profundidad, los sótanos próximos. Su morada quiere los subterráneos de las fortalezas de la leyenda donde misteriosos caminos comunicaban, por debajo de todo cerco, todo baluarte, toda fosa, el centro del castillo con el bosque lejano. El castillo plantado sobre la colina tenía raíces fasciculadas de subterráneos. ¡Qué poder para una simple casa, estar construida sobre una mata de subterráneos!

En las novelas de Henri Bosco, gran soñador de casas, se encuentran esos ultrasótanos. Bajo la casa de *El anticuario* hay "una rotonda abovedada en la que se abren cuatro puertas". De esas cuatro puertas salen unos corredores que *dominan* de algún modo los cuatro puntos cardinales de un horizonte subterráneo. La puerta del este se abre y entonces "subterráneamente vamos muy lejos, bajo las casas de ese barrio..." Las páginas llevan la huella de sueños laberínticos. Pero a los laberintos de los corredores donde el "aire es pesado" se asocian rotondas y capillas, los santuarios del secreto. Así el sótano del *Anticuario* es,

si nos atrevemos a decirlo, oníricamente complejo. El lector debe explorarlo con sueños que sienten, unos, el dolor de los corredores, otros, el asombro de los palacios subterráneos. El lector puede perderse en ellos (en sentido literal y figurado). Primero, no ve claramente la necesidad literaria de una geometría tan complicada. Es aquí donde el estudio fenomenológico va a revelar su eficacia. ¿Qué es lo que nos aconseja la actitud fenomenológica? Nos pide que instituyamos en nosotros un orgullo de lectura que nos dé la ilusión de participar en el trabajo mismo del creador del libro. No es posible adoptar dicha actitud en el curso de una primera lectura. La primera lectura conserva demasiada pasividad. El lector es aún casi un niño, un niño que se distrae leyendo. Pero todo buen libro debe ser releído inmediatamente. Después de ese esbozo que es la primera lectura, viene la obra de la lectura. Entonces hay que conocer *el problema* del autor. La segunda lectura... la tercera... nos enseñan poco a poco la solución de ese problema. Insensiblemente hacemos nuestros el problema y la solución. Este matiz psicológico: "deberíamos haber escrito esto" nos sitúa como fenomenólogos de la lectura. Mientras no accedamos a ese matiz, seguiremos siendo psicólogo o psicoanalista. ¿Cuál es entonces el problema literario de Henri Bosco en la descripción del ultrasótano? Es el de concretar en una imagen central una novela que es, en líneas generales, la novela de las intrigas subterráneas. Esta gastada metáfora queda ilustrada aquí por las cuevas múltiples, por una red de galerías, por un grupo de celdas cuyas puertas están a menudo encadenadas. Allí se meditan secretos; se preparan proyectos. Y la acción camina, bajo tierra. Estamos verdaderamente en el espacio íntimo de las intrigas subterráneas.

En ese subsuelo, los anticuarios que viven la novela pretenden amarrar destinos. El sótano de Henri Bosco con sus ramales cuadriculados, es un telar del destino. El héroe que relata sus aventuras tiene un anillo *destinal*, una sortija con la piedra

grabada con los signos de una era antigua. El trabajo propiamente subterráneo, infernal de los anticuarios fracasará. En el momento mismo en que iban a enlazarse dos grandes destinos del amor, muere en el cerebro de la casa maldita una de las más bellas sílfides del novelista, un ser del jardín y de la torre, el ser que debía dar la dicha. El lector atento al acompañamiento de poesía cósmica siempre activa bajo el relato psicológico en las novelas de Bosco, encontrará en muchas páginas del libro testimonios del drama de lo aéreo y lo terrestre. Pero para vivir tales dramas, es preciso releer, poder desplazar el interés o llevar la lectura con el doble interés del hombre y de las cosas, sin descuidar nada en el tejido antropocósmico de una vida humana.

En otra morada donde nos conduce el novelista, el ultrasótano ya no está bajo el signo de los tenebrosos proyectos de los hombres infernales. Es verdaderamente natural, inscrito en la naturaleza de un mundo subterráneo. Vamos a vivir, siguiendo a Henri Bosco, en una casa de raíz cósmica.

Esta casa de raíz cósmica se nos aparece como una planta de piedra que crece desde la roca hasta el azul de una torre.

El protagonista de la novela *El anticuario,* sorprendido en una visita indiscreta, ha tenido que meterse en el sótano de una casa. Pero en seguida, el interés del relato real pasa al relato cósmico. Las realidades sirven aquí para exponer sueños. Primero, estamos aún en el laberinto de los corredores tallados en la peña. Y súbitamente se encuentra un agua nocturna. Entonces la descripción de los acontecimientos de la novela queda, para nosotros, suspensa. Sólo recibiremos el premio de la página si participamos en ella por nuestros sueños de la noche. Leamos ese poema de la cueva cósmica.[8]

"Justo a mis pies el agua surgió de las tinieblas.

"¡El agua!... ¡una laguna inmensa!... ¡Y qué

[8] Henri Bosco, *L'antiquaire,* p. 154.

agua!... Un agua negra, dormida, tan perfectamente lisa que ni una arruga, ni una burbuja turbaban su superficie. Ni manantial, ni origen. Estaba allí hacía milenios, y allí permanecía sorprendida por la roca, se extendía en una sola capa insensible y habíase convertido, en su ganga de piedra, ella misma, en esa piedra negra, inmóvil, cautiva del mundo mineral. Había sufrido la masa aplastante, el amontonamiento enorme de ese mundo opresivo. Bajo ese peso, diríase que había cambiado de naturaleza, infiltrándose a través de la espesura de las losas calcáreas que retenían su secreto. Se había vuelto también el elemento fluido más denso de la montaña subterránea. Su opacidad y su consistencia insólita [9] hacían de ella una materia desconocida y cargada de fosforescencias de las que sólo afloraban a la superficie huidizas fulguraciones. Signos de potencias oscuras en reposo en las profundidades, esas coloraciones eléctricas manifestaban la vida latente y el temible poder de ese elemento aún adormecido. Sentí un calosfrío."

Ese escalofrío, se comprende bien, no es ya un miedo humano, es un miedo cósmico, un miedo antropocósmico que hace eco a la gran leyenda del hombre que vuelve a las situaciones primitivas. De la cueva tallada en la roca al subterráneo, del subterráneo al agua estancada, hemos pasado del mundo construido al mundo soñado; de la novela a la poesía. Pero lo real y el sueño están ahora en la unidad. La casa, el sótano, la tierra profunda encuentran una totalidad por la profundidad. La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza. Es solidaria de la montaña y de las aguas que labran la tierra. Esa gran planta pétrea que es la casa crecería mal si no tuviese en su base el agua de los subterráneos. Así van los sueños en su grandeza sin límite.

[9] En un estudio sobre la imaginación material, *L'eau et les rêves* hemos encontrado un agua densa y consistente, un agua pesada. Era la de un gran poeta, Edgar Allan Poe (cap. II).

La página de Bosco trae al lector, por su ensoñación cósmica, un gran reposo de lectura, pidiéndole que participe en el descanso que da todo onirismo profundo. El relato se estaciona entonces en un tiempo suspenso propicio al ahondamiento psicológico. Ahora el relato de los sucesos reales puede reanudarse: ya ha recibido su provisión de cosmicidad y ensueño. En realidad, allende el agua subterránea, la casa de Bosco vuelve a encontrar sus escaleras. La descripción, tras la pausa poética, puede desplegar otra vez su itinerario: "Una escalera se abría en la roca y al subir, giraba. Era muy estrecha y muy empinada. La subí" (p. 155). Por esa barrena el soñador se extrae de las profundidades de la tierra y entra en las aventuras de lo alto. En efecto, al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, el lector desemboca en una torre. Es la torre ideal que encanta a todo soñador de una antigua morada; es "perfectamente redonda"; está ceñida de una "breve luz" que cae por una "ventana estrecha". Y el techo está abovedado. ¡Qué gran principio de sueño de intimidad es un techo abovedado! Refleja sin fin la intimidad en su centro. No nos sorprenderá que la estancia de la torre sea el cuarto de una dulce muchacha y que esté habitada por los recuerdos de una apasionada abuela. El cuarto redondo y abovedado se encuentra aislado en la altura. Guarda el pasado y domina el espacio. En el misal de la doncella, misal que fue de la abuela lejana, leemos esta divisa:

La flor está siempre en la almendra.

Gracias a este lema admirable, la casa, el cuarto quedan firmados por una intimidad inolvidable. ¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura de su centro que el sueño de porvenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla? ¡Cómo desearíamos que, si no la felicidad, por lo menos su presagio, quedara encerrado en el cuarto redondo!

Así, la casa evocada por Bosco va de la tierra al cielo. Tiene la verticalidad de la torre que se eleva de las profundidades más terrestres y acuáticas hasta la morada de un alma que cree en el cielo. Dicha casa, construida por un escritor, ilustra la verticalidad de lo humano. Es oníricamente completa. Dramatiza los dos polos de los sueños de la casa. Hace la caridad de una torre a los que tal vez ni siquiera conocieron un palomar. La torre es obra de otro siglo. Sin pasado, no es nada. Una torre nueva es algo irrisorio. Pero están ahí los libros que dan a nuestros ensueños mil moradas. En la torre de los libros ¿quien no ha ido a vivir sus horas románticas? Esas horas vuelven. El ensueño las necesita. En el teclado de una vasta lectura referente a la función de habitar, la torre es una nota de grandes sueños. ¡Cuántas veces, desde que leí *El anticuario*, me fui a habitar la torre Henri Bosco!

La torre, los subterráneos ultraprofundos, distienden en ambos sentidos la casa que acabamos de estudiar. Esa casa es, para nosotros, una ampliación de la verticalidad de las casas más modestas, que de todas maneras, para satifacer nuestros ensueños, deben diferenciarse por la altura. Si fuéramos el arquitecto de la casa onírica, vacilaríamos entre la casa tercia y la casa cuarta. La primera, más sencilla respecto a la altura esencial. Tiene un sótano, una planta baja, y un desván. La segunda pone un piso entre la planta baja y el desván. Un piso más, un segundo piso, y los sueños se confunden. En la casa onírica, el topoanálisis no sabe contar más que hasta tres o cuatro.

De uno a tres o cuatro van las escaleras. Todas diferenciadas. La escalera que va al sótano se *baja* siempre. Es el descenso lo que se conserva en los recuerdos, el descenso lo que caracteriza su onirismo. La escalera que lleva al cuarto se sube y se baja. Es una vía más trivial. Es familiar. El niño de doce años hace en ella *escalas de subida*, haciendo tercias y cuartas, intentando quintas, gustándole

sobre todo subir de cuatro en cuatro, a zancadas. Subir la escalera de cuatro en cuatro, ¡que dicha para los músculos!

En fin, la escalera del desván, más empinada, más tosca, se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila. Cuando vuelvo a soñar en los desvanes de antaño, no bajo nunca.

El psicoanálisis ha encontrado el sueño de la escalera. Pero como necesita un simbolismo totalizante para fijar su interpretación, se ha preocupado poco de la complejidad de las mezclas del ensueño y del recuerdo. Por eso, en ese punto, como en otros, el psicoanálisis es más apto para estudiar los sueños que el ensueño. La fenomenología del ensueño puede despejar el complejo de memoria y de imaginación. Se hace necesariamente sensible a las diferenciaciones del símbolo. El ensueño poético, creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica. Y los recuerdos se afinan. La casa onírica asume en el ensueño una extraordinaria sensibilidad. A veces algunos peldaños han inscrito en la memoria un débil desnivel de la casa natal.[10] Tal cuarto no es solamente una puerta, es una puerta y tres peldaños. Cuando se pone uno a pensar en la vieja casa en relación con la altura, todo lo que sube y baja vuelve a vivir dinámicamente. Ya no se puede ser un hombre de un solo piso como decía Joë Bousquet: "Es un hombre de un solo piso: tiene el sótano en el desván."[11]

A manera de antítesis hagamos algunos comentarios sobre las moradas oníricamente incompletas.

En París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas: "Nuestro cuarto parisiense —dice Paul Claudel—,[12] entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estam-

[10] *Cf. La terre et les rêveries du repos*, pp. 105-106.
[11] Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 100.
[12] Paul Claudel, *Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 144.

pas, cachivaches y armarios dentro de un armario." El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro "agujero convencional", pero nuestra morada no tiene espacio en torno de ella ni verticalidad en sí. "Sobre el suelo las casas se fijan con el asfalto para no hundirse en la tierra." [13] La casa no tiene raíces. Cosa inimaginable para un soñador de casas: los rascacielos no tienen sótano. Desde la acera hasta el techo, los cuartos se amontonan y el toldo de un cielo sin horizonte ciñe la ciudad entera. Los edificios no tienen en la ciudad más que una altura *exterior*. Los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera. Ya no tiene ningún mérito vivir cerca del cielo. Y el en *sí* no es más que una simple horizontalidad. A las diferentes habitaciones de una vivienda metida en un piso le falta uno de los principios fundamentales para distinguir y clasificar los valores de intimidad.

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. "Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres." (Max Picard, *loc. cit.*, p. 119.)

Y la casa ya no conoce los dramas del universo. A veces el viento viene a romper una teja para matar a un transeúnte en la calle. Ese crimen del tejado sólo apunta al peatón tardío. El rayo enciende un instante los vidrios de la ventana. Pero la casa no tiembla bajo el trueno. No tiembla con nosotros y por nosotros. En nuestras casas, apretadas unas contra otras, tenemos menos miedo. La tempestad en París no tiene la misma pugna ofensiva contra el soñador que contra una casa de solitario. Lo comprenderemos mejor cuando hayamos estudiado, en párrafos ulteriores, la *situación de la casa en el mundo*, situación que nos da, de un modo concreto, una variación de la situación, con frecuencia

[13] Max Picard, *La fuite devant Dieu*, p. 121.

tan metafísicamente resumida, del hombre en el mundo.

Pero aquí queda abierto un problema al filósofo que cree en el carácter saludable de los vastos ensueños: cómo ayudar a la cosmización del espacio exterior a la habitación de las ciudades. Como ejemplo, damos la solución de un soñador al problema de los ruidos de París.

Cuando el insomnio, mal de los filósofos, aumenta con la nerviosidad debida a los ruidos de la ciudad, cuando en la plaza Maubert, ya tarde en la noche, los automóviles roncan, y el paso de los camiones me induce a maldecir mi destino citadino, encuentro paz viviendo las metáforas del océano. Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, se ha dicho muchas veces que París deja oir, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas. Entonces convierto esas imágenes manidas en una imagen sincera, una imagen que es mía como si la inventara yo mismo, según mi dulce manía de creer que soy siempre el sujeto de lo que pienso. Si el rodar de los coches se hace más doloroso, me ingenio para encontrar en él la voz del trueno, de un trueno que me habla y me regaña. Y tengo compasión de mí mismo. ¡Ahí estás, pobre filósofo, de nuevo en la tempestad, en las tempestades de la vida! Hago una ensoñación abstracto-concreta. Mi diván es una barca perdida sobre las ondas; ese silbido súbito, es el viento entre las velas. El aire furioso "claxonea" por todas partes. Y me digo a mí mismo para animarme: mira, tu esquife es sólido, estás seguro en tu barca de piedra. Duerme a pesar de la tempestad. Duerme en la tempestad. Duerme en tu valor, feliz de ser un hombre asaltado por las olas.

Y me duermo arrullado por los ruidos de París.[14]

Además, todo comprueba que la imagen de los ruidos oceánicos de la ciudad pertenecen a la "na-

[14] Ya había escrito esta página cuando leí en la obra de Balzac *Petites misères de la vie conjugale* (Formes & Reflets, 1952, t. 12, p. 1302): "Cuando vuestra casa tiembla en sus miembros y se agita sobre su quilla, os creéis un marinero mecido por el céfiro."

turaleza de las cosas", que es una imagen verdadera, que es saludable naturalizar los ruidos para hacerlos menos hostiles. Señalo al paso, en la joven poesía de nuestro tiempo, este matiz delicado de la imagen bienhechora. Yvonne Caroutch [15] oye el alba ciudadana cuando la ciudad tiene "rumores de concha vacía". Esta imagen me ayuda, a mi ser madrugador, a despertarme dulcemente, naturalmente. Todas las imágenes son buenas con tal de saber utilizarlas.

Sería fácil encontrar otras imágenes sobre la ciudad-océano. Anotemos ésta que se impone a un pintor. Courbet encerrado en Sainte-Pélagie quiso, nos dice Pierre Courthion,[16] representar París visto desde las bóvedas de la prisión. Courbet escribe a uno de sus amigos: "Lo hubiera pintado en el estilo de mis marinas, con un cielo de una profundidad inmensa, con sus movimientos, sus casas, sus cúpulas simulando las ondas tumultuosas del océano..."

Siguiendo nuestro método hemos querido conservar la coalescencia de las imágenes que rechaza una anatomía absoluta. Hemos debido evocar incidentalmente la cosmicidad de la casa. Pero habrá que volver sobre ese carácter. Tenemos que estudiar ahora, después de haber examinado la verticalidad de la casa onírica, y como lo hemos anunciado anteriormente, página 48, los centros de condensación de intimidad donde se acumula el ensueño.

VI

Hay que buscar primeramente en la casa múltiple centros de simplicidad. Como dice Baudelaire: en un palacio "ya no hay rincones para la intimidad".

Pero la simplicidad, a veces encomiada demasiado racionalmente, no es una fuente de onirismo de gran potencia. Hay que llegar a la primitividad

[15] Yvonne Caroutch, *Veilleurs endormis*, Debresse, p. 80.

[16] Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Cailler, 1948, t. I, p. 278. El general Valentin no permitió, a Courbet pintar París-Océano. Le mandó decir que "no estaba en la cárcel para divertirse".

del refugio. Y allende las situaciones vividas, hay que descubrir las situaciones soñadas. Allende los recuerdos positivos que son material para una psicología positiva, hay que abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la memoria.

Puede hacerse la demostración de las primitividadas imaginarias incluso sobre ese ser, sólido en la memoria, que es la casa natal.

Por ejemplo, en la casa misma, en la sala familiar, un soñador de refugios sueña en la choza, en el nido, en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida. Vive así en un más allá de las imágenes humanas. Si el fenomenólogo llegara a vivir la primitividad de tales imágenes, desplazaría tal vez los problemas referentes a la poesía de la casa. Encontraremos un ejemplo muy claro de esa concentración de la alegría de habitar, leyendo una página admirable del libro donde Henri Bachelin relata la vida de su padre.[17]

La casa de la infancia de Henri Bachelin es sencilla entre todas. Es la casa rústica de un burgo del Morvan. Es, sin embargo, con sus anexos rurales y gracias al trabajo y a la economía del padre, una morada en que la vida de familia ha encontrado seguridad y dicha. Es en la habitación iluminada por la lámpara, junto a la cual el padre, sacristán y jornalero, lee por la noche la vida de los santos, es en ese cuarto donde el niño conduce su ensueño de primitividad, un ensueño que acentúa la soledad hasta que imagina vivir en una choza perdida en el bosque. Para un fenomenólogo que busca las raíces de la función de habitar, la página de Henri Bachelin es un documento de una gran pureza. He aquí el pasaje esencial:

"Eran horas en que sentía con fuerza, lo juro, que estábamos como retirados de la aldea, de Fran-

[17] Henri Bachelin, *Le serviteur*, 6ª ed., Mercure de France, con un bello prefacio de René Dumesnil, hablando de la vida y de la obra del novelista olvidado.

cia y del mundo. Me complacía —guardaba para mí solo mis sensaciones— imaginar que vivíamos en medio de los bosques en una choza de carboneros, bien calentada; hubiera querido oir a los lobos afilando sus uñas en el granito incólume de nuestro umbral. Nuestra casa era mi choza. Me veía en ella al abrigo del frío y del hambre. Si me estremecía un escalofrío era de bienestar." Y evocando a su padre en una novela escrita todo el tiempo en segunda persona, Henri Bachelin añade: "Bien instalado en mi silla, me impregnaba en el sentimiento de tu fuerza."

Así, el escritor nos llama al centro de la casa, como a un centro de fuerza, en una zona de protección mayor. Lleva hasta el fondo ese "sueño de choza" que conocen bien los que aman las imágenes legendarias de las casas primitivas. Pero en la mayoría de nuestros sueños de choza, deseamos vivir en otro lado, lejos de la casa atestada, lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. Huimos en pensamiento para buscar un verdadero refugio. Más dichosos que los soñadores de evasiones lejanas, Bachelin encuentra en la casa misma la raíz del ensueño de la choza. No tiene más que elaborar un poco el espectáculo del cuarto familiar, escuchar, en el silencio de la velada, la estufa que ronca, mientras el cierzo asalta la casa, para saber que en el centro de ésta, bajo el círculo de luz que proyecta la lámpara, vive en una casa redonda, en la choza primitiva. ¡Cuántas viviendas encajadas unas en otras, si realizáramos, en sus detalles y sus jerarquías, todas las imágenes por las cuales vivimos nuestros ensueños de intimidad! ¡Cuántos valores difusos sabríamos concentrar si viviéramos, con toda sinceridad, las imágenes de nuestras ensoñaciones!

La choza, en la página de Bachelin, aparece sin duda como la raíz pivote de la función de habitar. Es la planta humana más simple, la que no necesita ramificaciones para poder subsistir. Es tan simple que no pertenece ya a los recuerdos, a veces demasiado llenos de imágenes. Pertenece a las leyendas.

Es un centro de leyendas. Ante una luz remota perdida en la noche, ¿quién no ha soñado en la choza, quién no ha soñado, adentrándose aún más en las leyendas, en la cabaña del ermitaño?

¡La *cabaña del ermitaño*! ¡He ahí un grabado *princeps!* Las verdaderas imágenes son *grabados*. La imaginación las graba en nuestra memoria. Ahondan recuerdos vividos, desplazan recuerdos vividos para convertirse en recuerdos de la imaginación. La cabaña del ermitaño es un tema que no necesita variaciones. A partir de la evocación más sencilla, "el estruendo fenomenológico" borra las resonancias mediocres. La cabaña del ermitaño es un grabado al que perjudicaría un pintoresquismo excesivo. Debe recibir su verdad de la intensidad de su esencia, la esencia del verbo habitar. En seguida la cabaña es la soledad centrada. En el país de las leyendas no hay cabaña medianera. El geógrafo puede traernos, de sus lejanos viajes, fotografías de aldeas compuestas de cabañas. Nuestro pasado legendario trasciende todo lo visto, todo lo que hemos vivido personalmente. La imagen nos conduce. Vamos a la extrema soledad. El ermitaño está *solo* ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de "este mundo". Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio.

Esta valorización de un centro de soledad concentrada es tan fuerte, tan primitiva, tan indiscutida, que la imagen de la luz lejana sirve de referencia para imágenes menos claramente localizadas. Henry-David Thoreau ¿oye acaso "el cuerno en el fondo de los bosques"? Esta imagen de centro mal determinado, esta imagen sonora que llena la naturaleza nocturna le sugiere una imagen de reposo y confianza: "Ese sonido en *Un filósofo en los bosques* —dice— es tan amistoso como la candela remota

del ermitaño." [18] Y nosotros que nos acordamos de qué valle íntimo suenan aún los cuernos de antaño ¿por qué aceptamos en seguida la común amistad del mundo sonoro despertado por el cuerno y del mundo ermitaño iluminado por la luz lejana? ¿Cómo unas imágenes tan raras en la vida tienen tal poder sobre la imaginación?

Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares. Por lo tanto, ya está muy avanzado el curso de la vida cuando se venera realmente una imagen descubriendo sus raíces más allá de la historia fijada en la memoria. En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende toda pasión. Un poeta meditando sobre la vida de un gran poeta, Victor-Émile Michelet meditando la obra de Villiers de l'Isle-Adam, escribe: "¡Ay! es preciso avanzar en edad para conquistar la juventud, para liberarla de trabas, para vivir de acuerdo con su impulso inicial."

La poesía no nos da tanto la nostalgia de la juventud, lo cual sería vulgar, sino la nostalgia de las expresiones de la juventud. Nos ofrece imágenes como las que deberíamos haber imaginado en el "impulso inicial" de la juventud. Las imágenes *princeps*, los grabados sencillos, los ensueños de la choza son otras tantas invitaciones a imaginar de nuevo. Nos devuelven estancias del ser, casas del ser, donde se concentra una certidumbre de ser. Parece que habitando tales imágenes, imágenes tan estabilizadoras, se volviera a empezar otra vida, una vida que sería nuestra, que nos pertenecería en las profundidades del ser. Contemplando dichas imágenes, leyendo las imágenes del libro de Bache-

[18] Henry-David Thoreau, *Walden or life in the woods.*

lin, *rumiamos lo primitivo*. Por el hecho mismo de esta primitividad restituida, deseada, vivida en imágenes sencillas, un álbum de chozas sería un manual de ejercicios simples para la fenomenología de la imaginación.

Después de la luz remota de la choza del ermitaño, símbolo del hombre que vela, podría explotarse un archivo considerable de documentos literarios relativos a la poesía de la casa, bajo el único signo de la lámpara que luce en la ventana. Habría que situar esta imagen bajo la dependencia de uno de los más grandes teoremas de la imaginación del mundo de la luz: *todo lo que brilla ve*. Rimbaud ha dicho en tres palabras ese teorema cósmico: "el nácar ve".[19] La lámpara vela, por lo tanto vigila; cuanto más estrecho es el hilo de luz, más penetrante es la vigilancia.

La lámpara en la ventana es el ojo de la casa. En el reino de la imaginación la lámpara no se enciende jamás fuera. Es una luz encerrada que sólo puede filtrarse al exterior. Un poema escrito con el título de "Entre paredes", empieza así:

Une lampe allumée derrière la fenêtre
Veille au cœur secret de la nuit

[Una lámpara encendida tras la ventana / vela en el corazón secreto de la noche.]

Unos versos antes, el poeta habla:

Du regard emprisonné
Entre ses quatre murs de pierre[20]

[De la mirada prisionera / entre sus cuatro muros de piedra.]

En la novela *Hyacinthe*, de Henri Bosco, que, con otro relato, *Le jardin d'Hyacinthe*, constituyen una

[19] Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. Grand-Chene, Lausana, página 321.
[20] Christiane Barucoa, *Antée*, Cahiers de Rochefort, p. 5.

de las novelas psíquicas más asombrosas de nuestro tiempo, una lámpara *espera* en la ventana. Por ella la casa espera. La lámpara es el signo de una gran espera.

Por la luz de la casa lejana, la casa ve, vela, vigila, espera.

Cuando me dejo arrastrar por la embriaguez de las inversiones entre el ensueño y la realidad, me viene esta imagen: la casa lejana y su luz es para mí, ante mí, la casa que mira hacia fuera —¡le tocó el turno!— por el orificio de la cerradura. Sí, hay alguien en la casa que vela, hay un hombre que trabaja allí mientras yo sueño, una existencia obstinada mientras yo persigo ensueños fútiles. Sólo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche.

Y otras imágenes sin fin vienen a florecer la poesía de la casa en la noche. A veces brilla, como una luciérnaga entre la hierba, el ser de la luz solitaria:

Je verrai vos maisons commes des vers luisants au [creux des collines.[21]

[Veré vuestras casas como luciérnagas en el hueco de las colinas.]

Otro poeta llama a las casas que brillan sobre la tierra "estrellas de hierba". Christiane Barucoa dice también de la lámpara en la casa humana:

Étoile prisionnière prise au gel de l'instant.

[Estrella prisionera prendida en el hielo del instante.]

Parece que en esas imágenes las estrellas del cielo vienen a habitar la Tierra. Las casas de los hombres forman constelaciones sobre la Tierra.

[21] Hélène Morange, *Asphodèles et pervenches*, Seghers, p. 29

G. E. Clancier, con diez aldeas y su luz, clava sobre la tierra una constelación de Leviatán:

Une nuit, dix villages, une montagne
Un léviathan noir clouté d'or

[Una noche, diez aldeas, una montaña / Un leviatán negro claveteado de oro.]

(G. E. Clancier, *Une voix*, Gallimard, p. 172.)

Erich Neumann ha estudiado el sueño de un paciente que, mirando desde lo alto de una torre, veía las estrellas nacer y brillar en la tierra. Brotaban del seno de la tierra; en esta obsesión la tierra no era una simple imagen del cielo estrellado. Era la gran madre productora del mundo, productora de la noche y de las estrellas.[22] En el sueño de su paciente, Neumann muestra la fuerza del arquetipo de la tierra-madre, de la Mutter-Erde. La poesía surge naturalmente de un ensueño que *insiste* menos que el sueño nocturno. Sólo se trata del "hielo de un instante". Pero el documento poético no es por eso menos significativo. Un signo terrestre se posa sobre un ser del cielo. La arqueología de las imágenes queda, pues, iluminada por la imagen rápida, por la imagen instantánea del poeta.

Hemos desarrollado en todos esos aspectos una imagen que puede parecer trivial, para demostrar que las imágenes no pueden permanecer quietas. El ensueño poético, al contrario del ensueño de la somnolencia, no se duerme jamás. Necesita, a partir de la imagen más simple, hacer irradiar las ondas de la imaginación. Pero por muy cósmica que se vuelva la casa solitaria iluminada por la estrella de su lámpara, se impone siempre como soledad: transcribimos un último texto que acentúa dicha soledad.

[22] Erich Neumann, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, pp. 40-41.

En los *Fragmentos de un diario íntimo* reproducidos frente a una selección de cartas de Rilke[23] se encuentra la escena siguiente: Rilke y dos de sus compañeros advierten en la noche profunda "la ventana iluminada de una cabaña distante, la última cabaña, la que está sola en el horizonte ante los campos y los estanques". Esta imagen de una soledad simbolizada por una luz única conmueve el corazón del poeta, lo conmueve de un modo tan personal que lo aísla de sus compañeros. Rilke añade, hablando del grupo de los tres amigos: "Aunque estábamos muy cerca unos de otros, seguíamos siendo tres aislados que ven la noche por primera vez." Expresión que no meditaremos nunca bastante, porque la más trivial de las imágenes, una imagen que el poeta ha visto con seguridad cientos de veces, recibe de súbito el signo de "la primera vez" y transmite ese signo a la noche familiar. No podemos decir que la luz, procediendo de un velador solitario, de un velador obstinado adquiere la fuerza del hipnotismo. Estamos hipnotizados por la soledad, hipnotizados por la mirada de la casa solitaria. El lazo que nos une a ella es tan fuerte que ya no soñamos más que en una casa solitaria en medio de la noche:

O Licht im schlafenden Haus![24]

[¡Oh luz en la casa dormida!]

Con la choza, con la luz que vela en el horizonte lejano, acabamos de indicar bajo su forma más simplificada la condensación de intimidad del refugio. Primeramente, y al empezar este capítulo, habíamos intentado, al contrario, diferenciar la casa de acuerdo con su verticalidad. Ahora, y siempre con ayuda de documentos literarios circuns-

[23] Rilke, *Cartas escogidas*, ed. Stock, 1934, p. 16.
[24] Richard von Schaukal, *Anthologie de la poésie allemande*, ed. Stock, II, p. 125.

tanciados, tenemos que explicar mejor los valores de protección de la casa contra las fuerzas que la asaltan. Después de haber examinado esta dialéctica entre la casa y el universo, examinaremos poemas donde la casa es todo un mundo.

II. CASA Y UNIVERSO

Cuando las cimas de nuestro cielo
Se reúnan
Mi casa tendrá un techo.

PAUL ELUARD, *Dignos de vivir.*

INDICÁBAMOS en el capítulo anterior que las expresiones "leer una casa", "leer una habitación", tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad. Vamos a leer lentamente algunas casas y algunas habitaciones "escritas" por grandes escritores.

I

Aunque es, en el fondo de su ser, un habitante de las ciudades, Baudelaire siente el aumento del valor de intimidad cuando una casa es atacada por el invierno. En sus *Paraísos artificiales* describe la felicidad de Thomas de Quincey, encerrado en el invierno, mientras lee a Kant, ayudado por el idealismo del opio. La escena sucede en un *cottage*[1] del País de Gales. "¿Una agradable habitación no hace más poético el invierno, y no aumenta el invierno la poesía de la habitación? El blanco cottage estaba edificado en el fondo de un *vallecito rodeado* de montañas *suficientemente altas;* estaba como *envuelto* en fajas de arbustos." Hemos subrayado las palabras de esta corta frase, que corresponden a la imaginación del reposo. ¡Qué marco de tranquilidad para un fumador de opio que, leyendo a Kant, une

[1] Esa palabra dulce a la mirada, ¡cómo desentona en un texto francés si se pronuncia a la inglesa!

la soledad del sueño y la soledad del pensamiento! Podemos sin duda leer la página de Baudelaire como se lee una página fácil, demasiado fácil. Un crítico literario podría incluso sorprenderse de que el gran poeta haya utilizado con tanta soltura las imágenes de la trivialidad. Pero si la leemos, esa página demasiado sencilla, aceptando los ensueños de reposo que sugiere, si hacemos una pausa en las palabras subrayadas, penetraremos en cuerpo y alma en plena tranquilidad, nos sentimos situados en el centro de protección de la casa del valle, "envueltos" nosotros también, entre los tejidos del invierno.

Y tenemos calor, *porque* hace frío fuera. En la continuación de ese "paraíso artificial" sumergido en el invierno Baudelaire dice que el soñador pide un invierno duro. "Él pide anualmente al cielo tanta nieve, granizo y heladas cuantas puede contener. Necesita un invierno canadiense, un invierno ruso ...con ello su nido será más cálido, más dulce, más amado..."[2] Como Edgar Allan Poe, gran soñador de cortinas, Baudelaire, para tapizar la morada rodeada por el invierno, pide también "pesadas cortinas ondulando hasta el piso". Tras los cortinajes sobrios parece que la nieve es más blanca. Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones.

Baudelaire nos describe un cuadro centrado; nos ha conducido hasta el centro de un ensueño que podemos entonces confundir con nosotros mismos. Claro que le daremos rasgos personales. En la casita de Thomas de Quincey, evocada por Baudelaire, colocaremos a los seres de nuestro pasado. Recibimos así el beneficio de una evocación que no se carga con exceso. Nuestros recuerdos más personales pueden habitar aquí. Por no sé qué simpatía, la descripción de Baudelaire ha perdido su trivialidad. Y siempre sucede así: Los centros de

[1] Henri Bosco describe bien el tipo de semejante ensueño en esta corta fórmula: "Cuando el refugio es seguro la tempestad es buena."

ensueños bien determinados son medios de comunicación entre los hombres de ensueño, con la misma seguridad que los conceptos bien definidos son medios de comunicación entre los hombres de pensamiento.

En *Curiosidades estéticas*, Baudelaire habla también de una pintura de Lavieille que representa "una cabaña en el linde de un bosque" en invierno, "la estación triste". Y sin embargo: "Algunos de los efectos que [Lavieille] ha expresado a menudo me parecen —dice Baudelaire— extractos de la dicha invernal." El invierno *evocado* es un refuerzo de la felicidad de habitar. En el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de habitación de la casa.

Si se nos pidiera un estudio onírico sobre el *cottage* de Thomas de Quincey revivido por Baudelaire, diríamos que conserva el olor insípido del opio, y una atmósfera de somnolencia. Nada nos dice el valor de los muros, el coraje del tejado. La casa no lucha. Se diría que Baudelaire sólo sabe encerrarse entre cortinas.

Esa falta de lucha es a menudo el caso de las casas en el invierno literario. La dialéctica de la casa y del universo resulta demasiado sencilla. Especialmente la nieve aniquila con demasiada facilidad el mundo exterior. Universaliza el universo en una sola tonalidad. Con una palabra, la palabra nieve, el universo queda exprimido y suprimido para el ser refugiado. En *Los desiertos del amor*, el propio Rimbaud dice: "Era como una noche de invierno, con nieve para asfixiar decididamente al mundo."

De todas maneras, más allá de la casa habitada, el cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga

los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación por la blancura universal. El soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto, y por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos.

II

De todas las estaciones, el invierno es la más vieja. Pone edad en los recuerdos. Nos devuelve a un largo pasado. Bajo la nieve la casa es vieja. Parece que la casa vive más atrás en los siglos lejanos. Ese sentimiento está bien evocado por Bachelin en las páginas en que el invierno tiene toda su hostilidad.[3] "Eran noches en que, en las viejas casas rodeadas de nieve y de cierzo, las grandes historias, las bellas leyendas que se trasmiten los hombres adquieren un sentido concreto y se hacen susceptibles, para quien las ahonda, de una aplicación inmediata. Y así tal vez uno de nuestros antepasados, expirando en el año 1000, pudo creer en el fin del mundo. Porque las historias no son aquí cuentos de la velada, cuentos de hadas relatados por las abuelas; son historias de hombres, historias que meditan fuerzas y signos." "En esos inviernos —dice en otro lugar Bachelin— parece que, bajo la campana de la vasta chimenea, las viejas leyendas debían ser entonces mucho más viejas que hoy." Tenían precisamente esa antigüedad del drama de los cataclismos, de los cataclismos que pueden anunciar el fin del mundo.

Evocando esas veladas del invierno dramático en la casa paterna, Bachelin escribe: "Cuando nuestros compañeros de veladas partieron con los pies en la nieve y la cabeza al viento, me parecía que se iban muy lejos a países desconocidos, de lechuzas y lobos. Me sentía tentado de gritarles como había leído en mis primeros libros de historia: ¡a la gracia de Dios!"

¿No es notable que, en el alma de un niño, la

[3] Henri Bachelin, *Le serviteur*, p. 102.

simple imagen de la casa familiar bajo la nieve que se amontona pueda integrar imágenes del año 1000?

III

Tomenos ahora un caso más complejo, un caso que puede parecer paradójico. Pertenece a una página de Rilke.[4]

Para él y al contrario de la tesis general que sostenemos en el capítulo anterior, es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con más claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil. Desde nuestro punto de vista se trata de una paradoja de cosmicidad. Pero la página rilkeana es hermosa y nos interesa comentarla.

He aquí que Rilke escribe a su amiga "música": "¿Sabes tú que en la ciudad me asustan estos huracanes nocturnos? Diríase que en su orgullo de elementos, ni siquiera nos ven. Mientras que una casa solitaria, en medio del campo, la ven, la toman en sus brazos poderosos y así la endurecen, y allí quisiéramos estar fuera, en el jardín que muge, y por lo menos nos asomamos a la ventana, y aprobamos los viejos árboles iracundos que se agitan como si el espíritu de los profetas estuviera en ellos."

La página de Rilke se me antoja, en su estilo fotográfico, un "negativo" de la casa, una inversión de la función de habitar. La tormenta ruge y retuerce los árboles; Rilke, refugiado en la casa quisiera estar *fuera*, no por necesidad de gozar del viento y de la lluvia, sino por un refinamiento de ensueño. Entonces Rilke participa, se siente, en la contracólera del árbol atacado por la cólera del viento. Pero no participa en la resistencia de la casa. Pone su confianza en la prudencia del huracán, en la clarividencia del relámpago, en todos los elementos que, en su furia misma, ven la morada del hombre y se entienden para protegerla.

Pero este "negativo" de imagen no es menos

[4] Rilke, *Cartas a una música.*

revelador. Testimonia un dinamismo de lucha cósmica. Rilke —ha dado muchas pruebas de ello y lo hemos de citar con frecuencia— conoce el drama de las moradas del hombre. Sea cual fuere el polo de la dialéctica donde el soñador se sitúa, bien sea la casa o el universo, la dialéctica se dinamiza. La casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. En el reino de la imaginación se animan mutuamente en ensueños contrarios. Ya Rilke concede que las pruebas "endurecen" la vieja casa. La casa capitaliza sus victorias contra el huracán. Y puesto que en un estudio sobre la imaginación debemos rebasar el reino de los hechos, sabemos bien que estamos más tranquilos, más seguros en las calles donde no habitamos más que de paso.

IV

En oposición con el "negativo" que acabamos de examinar, daremos el ejemplo de una positividad de adhesión total al drama de la casa atacada por la tormenta.

La casa de Malicroix[5] se llama *La Redousse*. Está construida en una isla de la Camargue, no lejos del río que murmura. Es humilde. Parece débil. Vamos a comprobar su valor.

El escritor prepara la tempestad a través de largas páginas. Una meteorología poética va a las fuentes de donde nacerán el movimiento y el ruido. ¡Con qué arte aborda primero el escritor lo absoluto del silencio, la inmensidad de los espacios del silencio! "Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es la sensación de lo vasto, de lo profundo, de lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio. Me invadió y fui, durante unos minutos, confundido con esta grandeza de la paz nocturna.

[5] Henri Bosco, *Malicroix*, pp. 105 ss.

"Se imponía como un ser.

"La paz tenía un cuerpo. Prendido en la noche, hecho de la noche. Un cuerpo real, un cuerpo inmóvil."

En ese vasto poema en prosa vienen entonces páginas que tienen el mismo progreso de rumores y temores que las estrofas de los *Djinns* en Victor Hugo. Pero aquí, el escritor se toma tiempo para manifestar el estrechamiento del espacio en el centro del cual vivirá la casa como un corazón angustiado. Una especie de angustia cósmica preludia la tempestad. Después, todas las gargantas del viento se distienden. Y pronto todos los animales del huracán emiten su voz. ¡Qué bestiario del viento podríamos establecer si dispusiéramos de espacio, no sólo en las páginas que invocamos sino en toda la obra de Henri Bosco, analizando la dinamología de las tempestades! El escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada y construida, revela orígenes inexpiados. Un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios. El poeta psicólogo —o el psicólogo poeta, si es que existe— no puede equivocarse señalando con un grito animal los diferentes tipos de agresión. Y uno de los signos terribles del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera.

Y contra esta jauría que se desencadena poco a poco, la casa se transforma en el verdadero ser de humanidad pura, el ser que se defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar. *La Redousse* es la Resistencia del hombre. Es *valor humano*, grandeza del hombre.

He aquí la página central de la resistencia humana de la casa en el centro de la tempestad:

"La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendavales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de rabia que, por momentos, el miedo me daba

escalofríos. Pero ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos gruñones la tomaron con el tejado. Trataron de arrancarlo, de deslomarlo, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero abombó la espalda y se adhirió a la vieja armazón. Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras del suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables que daban a sus delgadas paredes de caña enlucida y tablas una fuerza sobrenatural. Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas. trompeteando en la chimenea, el ser ya humano, donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad.

La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre.

"Sólo la tuve a ella para guardarme y sostenerme. Estábamos solos."

Hablando de la maternidad de la casa en nuestro libro, *La tierra y los ensueños de reposo*, habíamos citado estos dos versos enormes de Milosz en que se unen las imágenes de la Madre y de la Casa:

Je dis ma Mère. Et c'est a vous que je pense, ô Maison!
Maison de beaux été obscures de mon enfance

[Yo digo madre mía, y pienso en ti, ¡oh Casa!
Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia.]

(Mélancolie)

El agradecimiento conmovido del habitante de *La Redousse* evoca una imagen similar. Pero aquí la imagen no procede de la nostalgia de una infancia. Se nos da en su actualidad protectora. Allende también de una comunidad de la ternura, hay aquí comunidad de fuerza, concentración de dos valores,

de dos resistencias. ¡Qué imagen de concentración de ser la de esta casa que se "estrecha" contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo con sus muros próximos. El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza. La choza ha pasado a ser un baluarte del valor para el solitario que aprenderá así a vencer el miedo. Dicha morada es educadora. Se leen las páginas de Bosco como un engaste de las reservas de fuerzas en los castillos interiores del valor. En la casa, convertida por la imaginación en el centro mismo de un ciclón, hay que superar las simples impresiones de consuelo que se experimentan en todo albergue. Es preciso participar en el drama cósmico vivido por la casa que lucha. Todo el drama de Malicroix es una prueba de soledad. El habitante de *La Redousse* debe dominar la soledad en la casa de una isla desierta. Debe adquirir allí la dignidad solitaria conseguida por un antepasado al que un gran drama de la vida hizo solitario. Debe estar solo, solo en un cosmos que no es el de su infancia. Debe, hombre de raza blanda y feliz, elevar su valor, aprender el valor ante un cosmos rudo, pobre, frío. La casa aislada viene a darle imágenes fuertes, es decir, consejos de resistencia.

Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. Abomba la espalda bajo el chaparrón, endurece sus lomos. Bajo las ráfagas se dobla cuando hay que doblarse, segura de enderezarse a tiempo negando siempre las derrotas pasajeras. Una casa así exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas "del hombre lanzado al mundo" podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del

mundo a pesar del mundo. El problema no es sólo un problema de ser, es un problema de energía y por consiguiente de contraenergía.

En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.

Esta trasposición del ser de la casa en valores humanos, ¿puede considerarse como una actividad de metáforas? ¿No hay allí más que un lenguaje de imágenes? En su calidad de metáforas, un crítico literario las juzgaría fácilmente excesivas. Por otra parte, un psicólogo positivo reduciría inmediatamente el lenguaje de imágenes a la realidad psicológica de un hombre amurallado en su soledad, lejos de todo socorro humano. Pero la fenomenología de la imaginación no puede contentarse con una reducción que hace de las imágenes medios subalternos de expresión: la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo.

Y en la lectura aplicada a la vida, toda pasividad desaparece si tratamos de tomar conciencia de los actos creadores del poeta que expresa el mundo, un mundo que se abre a nuestros ensueños. En *Malicroix*, la novela de Henri Bosco, el mundo influye en el hombre solitario mucho más de lo que pueden influir los personajes. Si se suprimieran de la novela todos los poemas en prosa que contiene, sólo quedaría una cuestión de herencia, un duelo entre notario y heredero. Pero qué ganancia para un psicólogo de la imaginación, si a la "lectura" social añade la lectura "cósmica". Se da bien pronto cuenta de que el cosmos forma al hombre, transforma a un hombre de las colinas en un hombre de la isla y del río. Comprende que la casa remodela al hombre.

Con la casa vivida por el poeta nos vemos conducidos a un punto sensible de la antropocosmología. La casa es, pues, un instrumento de tipoanálisis. Es un instrumento muy eficaz porque es precisamente de un empleo difícil. En resumen, la discusión de nuestra tesis se sitúa sobre un terreno desfavorable. En efecto, la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociadas. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado la marca de su prudencia y de su équilibrio.[6] Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo. Leyendo y releyendo *Malicroix*, oigo pasar sobre el tejado de *La Redousse*, como dice Pierre-Jean Jouve, "el zueco de hierro del sueño".

Pero el complejo realidad y sueño no se resuelve nunca definitivamente. La propia casa, cuando se pone a vivir de un modo humano, no pierde toda su "objetividad". Es preciso que examinemos más de cerca cómo se presentan en geometría soñadora las casas del pasado, las casas donde volvemos a encontrar en nuestras ensoñaciones la intimidad del pasado. Debemos estudiar continuamente cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar, por la casa, su forma, la forma que tenía cuando encerraba un calor primero.[7]

Et l'ancienne maison
Je sens sa rousse tiédeur
Vient des sens à l'esprit.

[6] De hecho, debe notarse que la palabra casa no figura en el índice tan minuciosamente hecho de la nueva edición del libro de C. G. Jung, *Metamorfosis del alma y de sus símbolos*.
[7] Jean Wahl, *Poèmes*, p. 23.

[Y la casa antigua / Siento su roja tibieza / Viene de los sentidos al espíritu.]

V

Primeramente podemos dibujar esas casas antiguas, dar de ellas una *representación* que tiene todos los caracteres de una copia de la realidad. Ese dibujo objetivo, separado de todo ensueño, es un documento duro y estable que señala una biografía.

Pero esta representación exteriorista, aunque manifiesta sólo un arte de diseño, un talento de representación, ahora se hace insistente, invitadora, y nuestro criterio respecto a lo bien interpretado y lo bien hecho se prolonga en ensueño y en contemplación. El ensueño vuelve a habitar el dibujo exacto. La representación de una casa no deja mucho tiempo indiferente al soñador.

Mucho antes de dedicarme a leer todos los días a los poetas, me dije con frecuencia que me gustaría vivir en una casa como las que se ven en las estampas. La casa a grandes trazos, la casa de un grabado en madera me decía aún mucho más. Me parece que los grabados en madera exigen mayor simplicidad. Gracias a ellos mi ensueño habitaba la casa esencial.

Esos sueños candorosos que yo creía míos, ¡qué asombro fue para mí encontrar sus huellas en mis lecturas!

André Lafon había escrito en 1913:[8]

Je rêve d'un logis, maison basse à fenêtres
Hautes, aux trais degrés usés plats et verdis
. . .
Logis pauvre et secret à l'air d'antique estampe
Qui ne vit qu'en moi-même, où je rentre parfois
M'asseoir pour oublier le jour gris et la pluie.

[Sueño con una casa baja, de ventanas altas, / Con tres peldaños viejos, lisos y verdinosos / ... / Mora-

[8] André Lafon, *Poésies*. "Le rêve d'un logis," p. 91.

da secreta y pobre como una estampa antigua / Que sólo vive en mí, y donde entro a veces / para olvidar sentado el día gris y lluvioso.]

Otros tantos poemas de André Lafon están escritos bajo el signo de "la casa pobre"... La casa, en las "estampas" literarias que él traza, acoge al lector como a un huésped. Un poco más de audacia y el lector cogería el punzón para grabar su lectura.

De los tipos de estampas se pasa a concretar los tipos de casas. Así, Annie Duthil escribe: [9]

"Estoy en una casa de estampas japonesas. El sol entra por todas partes, porque todo es transparente."

Hay casas claras donde habita en todas las estaciones el verano. No tienen más que ventanas.

Y también es un habitante de estampas el poeta que nos dice: [10]

Qui n'a pas au fond de son cœur
Un sombre château d'Elseneur
...
A l'instar des gens du passé
On construit en soi-même pierre
Par pierre un grand château hanté.

[Quien no tiene en su corazón / Un sombrío castillo de Elsinor / ... / Como las gentes del pasado / Construyo en mí mismo, piedra / sobre piedra, un gran castillo con fantasmas.]

Y de esta manera me conforto con los dibujos de mis lecturas. Voy a habitar las "estampas literarias" que me ofrecen los poetas. Cuanto más sencilla es la casa grabada, más hace trabajar mi imaginación de habitante. No se queda en "representación". Las líneas son *fuertes*. Su albergue es *fortalecedor*. Hay que habitarlo *simplemente*, con

[9] Annie Duthil, *La pêcheuse d'absolu*, ed. Seghers, p. 20.
[10] Vincent Monteiro, *Vers sur verre*, p. 15.

la gran seguridad que da la *simplicidad*. La casa grabada despierta en mí el *sentido de la Choza*; revivo la *fuerza de mirada* de la *ventanita*. Y si digo sinceramente la imagen, siento la necesidad de subrayar. *Subrayar*. ¿No es acaso *grabar* escribiendo?

VI

A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado. "Mi casa —dice Georges Spyridaki—,[11] es diáfana, pero no de vidrio. Es más bien de la misma naturaleza que el vapor. Sus paredes se condensan y se relajan según mi deseo. A veces, las estrecho en torno mío, como una armadura aislante... Pero otras, dejo que los muros de mi casa se expandan en su espacio propio, que es la extensibilidad infinita."

La casa de Spyridaki respira. Es revestimiento de armadura y también se extiende hasta lo infinito. Huelga decir que vivimos en ella la seguridad y la aventura por turnos. Es celda y es mundo. La geometría se trasciende.

Dar irrealidad a una imagen adherida a una fuerte realidad nos sitúa en el aliento mismo de la poesía. Unos textos de René Cazelles van a hablarnos de esta expansión, si aceptamos habitar las imágenes del poeta. Escribe desde el fondo de su Provenza, el país de contornos más rotundos:[12]

"¿Cuándo dejaré de buscar la casa inencontrable donde respira esa flor de lava, donde nacen las tormentas, la extenuante felicidad?

.....

"Destruida la simetría, servir de pasto a los vientos.

.....

"Quisiera que mi casa fuera como la del viento marino, toda palpitante de gaviotas."

[11] Georges Spyridaki, *Mort lucide*. ed. Seghers. p. 35.

[12] René Cazelles, *De terre et d'envolée*, ed. G. L. M., 1953, pp. 23 y 36.

Así, en todo sueño de casa hay una inmensa casa cósmica en potencia. De su centro irradian los vientos, y las gaviotas salen de sus ventanas. Una casa tan dinámica permite al poeta habitar el universo. O, dicho de otra manera, el universo viene a habitar su casa.

A veces durante un descanso el poeta vuelve al centro de su morada:

> *...Tout respire à nouveau*
> *La nappe est blanche.*

[... Todo respira nuevamente / El mantel es blanco.]

El mantel, ese puñado de blancura, bastó para anclar la casa en su centro.

Las casas literarias de Georges Spyridaki y de René Cazelles son moradas de inmensidad. Los muros se han ido de vacaciones. En tales casas se cura la claustrofobia. Hay horas en que resulta sumamente saludable habitarlas.

La imagen de esas casas que integran el viento, que aspiran a una levedad aérea, que llevan sobre el árbol de su crecimiento inverosímil un nido dispuesto a volar, tal imagen puede ser rechazada por un espíritu positivo, realista. Pero para una tesis general sobre la imaginación resulta preciosa porque se encuentra tocada, sin que lo sepa probablemente el poeta, por el llamamiento de los contrarios que dinamizan los grandes arquetipos. Erich Neumann, en un artículo de la revista *Eranos*,[18] ha demostrado que todo ser fuertemente terrestre —y la casa es un ser fuertemente terrestre— registraba, sin embargo, las llamadas de un mundo aéreo, de un mundo celeste. A la casa bien cimentada le gusta tener una rama sensible al viento, un desván con rumores de follaje. Pensando en ese desván un poeta escribió:

[18] Erich Neumann, "Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit", *Eranos*, p. 12.

L'escalier des arbres
On y monte.[14]

[La escala de los árboles / La subimos.]

Si de una casa se hace un poema, no es raro que las más intensas contradicciones vengan a despertarnos, como diría el filósofo, de nuestros sueños conceptuales, y a liberarnos de nuestras geometrías utilitarias. En la página de René Cazelles, es la solidez lo que alcanza la dialéctica imaginaria. Se respira el aroma imposible de la lava, y el granito es alado. E inversamente, el viento súbito es rígido como una viga. La casa conquista su parte de cielo. Tienen todo el cielo por terraza.

Pero nuestro comentario se hace demasiado preciso. Acoge fácilmente dialécticas parciales sobre los diferentes caracteres de la casa. Prolongándolo, quebraríamos la unidad del arquetipo. Siempre sucede así. Es mejor dejar las ambivalencias de los arquetipos envueltas en su valor dominante. Por esto el poeta será siempre más sugestivo que el filósofo. Tiene precisamente derecho a ser sugestivo. Entonces, siguiendo el dinamismo que corresponde a la sugestión, el lector puede ir más lejos, demasiado lejos. Leyendo y releyendo el poema de René Cazelles, una vez aceptado el surtidor de la imagen, se sabe que es posible permanecer no sólo en lo alto de la casa, sino en una sobrealtura. Hay así muchas imágenes sobre las cuales me complace sobreelevarme. La elevación de la imagen de la casa está replegada en la representación sólida. Cuando el poeta la despliega, la extiende, se ofrece en un aspecto fenomenológico muy puro. La conciencia "se eleva" con ocasión de una imagen que por lo general "reposa". La imagen ya no es descriptiva, es resueltamente inspiradora.

Extraña situación, ¡los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra

[14] Claude Hartmann, *Nocturnes*, ed. La Galère.

parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos.

¿Cómo no aprovecharía cada lector la ubicuidad de un poema como éste?:

Une maison dressée au cœur
Ma cathédrale de silence
Chaque matin reprise en rêve
Et chaque soir abandonnée
Une maison couverte d'aube
Ouverte au vent de ma jeunesse.[15]

[Una casa erigida en el corazón / Mi catedral de silencio / Reanudada cada mañana en sueños / Y cada noche abandonada / Una casa cubierta de alba / Abierta al viento de mi juventud.]

Esta "casa" es una especie de casa ligera que se desplaza, para mí, en los alientos del tiempo. Está verdaderamente abierta al vendaval de otro tiempo. Diríase que puede acogernos en todas las mañanas de nuestra vida para darnos la confianza de vivir. En mis ensueños relaciono estos versos de Jean Laroche con la página donde René Char[16] sueña "en la estancia aligerada que desarrollaba poco a poco los grandes espacios viajeros". Si el Creador escuchara al poeta, crearía la tortuga voladora que llevaría al cielo azul las grandes seguridades de la tierra.

¿Es preciso otro ejemplo de estas casas leves? En un poema que se titula *Casa de viento*, Louis Guillaume sueña así:[17]

A chaque souvenir je transportais des pierres
Longtemps je t'ai construite, ô maison!
Du rivage au sommet de tes murs
Et je voyais, chaume couvé par les saisons
Ton toit changeant comme la mer
Danser sur le fond des nuages
Auxquels il mêlait ses fumées

[15] Jean Laroche, *Mémoire d'été*, ed. Cahiers de Rochefort, p. 9.
[16] René Char, *Fureur et mystère*, p. 41.
[17] Louis Guillaume, *Noir comme la mer*, ed. Les Lettres, p. 60.

Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait.

[¡Cuánto tiempo llevo construyéndote, oh casa! / A cada recuerdo transportaba piedras / De la ribera a la cima de tus muros / Y veía, bálago incubado por las estaciones / Tu tejado cambiante como el mar / Danzando sobre el fondo de las nubes / A las cuales se mezclaba el humo. / Casa de viento, morada que un soplo desvanecía.]

Puede sorprender que acumulemos tantos ejemplos. Un espíritu realista dice: "¡Nada de eso se tiene de pie! No es más que poesía vana e inconsistente, una poesía que ni siquiera se relaciona ya con la realidad." Para el hombre positivo, todo lo irreal se asemeja, ya que en la irrealidad las formas están sumergidas y añoradas. Sólo las casas reales podrían tener una individualidad.

Pero un soñador de casas, las ve por todos lados. Todo le sirve de germen para sus ensueños de moradas. Jean Laroche dice también:

Cette pivoine est une maison vague
Où chacun retrouve la nuit.

[Esta peonía es una casa vaga / Donde cada uno vuelve a encontrar la noche.]

¿No encierra la peonía en su noche roja un insecto dormido?

Tout calice est demeure

[Todo cáliz es morada]

Otro poeta hace de esta morada una permanencia de eternidad:

Pivoines et pavots paradis taciturnes!

[¡Peonías y adormideras, paraísos taciturnos!]

Escribe Jean Bourdeillette en un verso de infinito.[18]

Cuando se ha soñado tanto en el cáliz de una flor, se recuerda de otro modo la casa perdida, disuelta en las aguas del pasado. ¿Quién leerá sin entrar en un sueño sin fin estos cuatro versos?

La chambre meurt miel et tilleul
Où les tiroirs s'ouvrirent en deuil
La maison se mêle à la mort
Dans un miroir qui se ternit.

[La estancia muere miel y tila / Donde los cajones se abrieron de luto / La casa se mezcla a la muerte / En un espejo que se empaña.]

VII

Si pasamos de esas imágenes todas fulgores, a imágenes que insisten, que nos obligan a recordar más adentro en nuestro pasado, los poetas nos dominan. ¡Con qué fuerza nos demuestran que las casas perdidas para siempre viven en nosotros! Insisten en nosotros para revivir, como si esperaran que les prestáramos un suplemento de ser. ¡Cuánto mejor habitaríamos la casa! ¡Cómo adquieren súbitamente nuestros viejos recuerdos una viva posibilidad de ser! Nosotros juzgamos el pasado. Nos sumerge una especie de remordimiento de no haber vivido con bastante profundidad en la vieja casa. Rilke describe ese pesar punzante en versos inolvidables, en versos que hacemos dolorosamente nuestros, no tanto en su expresión, como en un drama del sentimiento profundo:[19]

¡Oh nostalgia de los lugares que no fueron
bastante amados en esa hora pasajera!
¡Cuánto quisiera devolverles de lejos
el gesto olvidado, el acto suplementario!

[18] Jean Bourdeillette, *Les étoiles dans la main*, ed. Seghers, p. 48.

[19] Rilke, *Vergers*, XLI.

¿Por qué nos saciamos tan pronto de la dicha de habitar aquella morada? ¿Por qué no hicimos durar las horas pasajeras? Le faltó a la realidad algo más que la realidad misma. En la casa no hemos soñado bastante. Y puesto que podemos volver a encontrarla por el ensueño, el enlace se efectúa mal. Las hechos agobian nuestra memoria. Quisiéramos revivir, allende los recuerdos reiterados, nuestras impresiones abolidas y los sueños que nos hacían creer en la felicidad:

Où vous ai-je perdue, mon imagerie piétinée?

[¿Dónde os he perdido imágenes mías pisoteadas?]

dice el poeta.[20]

Entonces, si sostenemos el ensueño en la memoria, si rebasamos la colección de los recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón. No hacemos nada para reorganizarla. Su ser se restituye a partir de la intimidad, en la dulzura y la imprecisión de la vida interior. Parece que algo fluido reúne nuestros recuerdos. Nos fundimos en ese fluido del pasado. Rilke ha conocido esta intimidad de fusión. Dice esa fusión del ser en la casa perdida: "No he vuelto a ver nunca esta extraña morada... Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas."[21]

Así, los sueños descienden a veces tan profundamente en un pasado indefinido, en un pasado libre

[20] André de Richaud, *Le droit d'asile*, ed. Seghers, p. 26.
[21] Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. de Francisco Ayala, p. 34.

de fechas, que los recuerdos precisos de la casa natal parecen desprenderse de nosotros. Esos sueños sorprenden nuestra ensoñación. Llegamos a dudar de haber vivido donde hemos vivido. Nuestro pasado está en otra parte y una irrealidad impregna los lugares y los tiempos. Parece que se ha permanecido en los limbos del ser. Y el poeta y el soñador se encuentran escribiendo páginas cuya meditación aprovecharía a un metafísico del ser. He aquí, por ejemplo, una página de metafísica concreta que, cubriendo de sueños el recuerdo de una casa natal, nos introduce en los lugares mal definidos, mal situados del ser donde un asombro de estar nos sobrecoge; William Goyen escribe en *La casa de aliento:* [22]

"Pensar que se pueda venir al mundo en un lugar que en un principio no sabríamos nombrar siquiera, que se ve por primera vez y que, en este lugar anónimo, desconocido, se pueda crecer, circular hasta que se conozca su nombre, se pronuncie con amor, se le llame hogar, se hundan en él las raíces, se alberguen nuestros amores, hasta el punto que, cada vez que hablamos de él, lo hagamos como los amantes, encantos nostálgicos, y poemas desbordantes de deseo." El terreno donde el azar sembró la planta humana no era nada. Y sobre ese fondo de la nada crecen los valores humanos. Al contrario, si más allá de los recuerdos se llega al fondo de los sueños, en ese antecedente de la memoria, parece que la nada acaricia al ser, penetra el ser, desata dulcemente los lazos del ser. Nos preguntamos: ¿lo que fue, ha sido? ¿Los hechos tuvieron el *valor* que les presta la memoria? La memoria lejana sólo los recuerda dándoles un valor, una aureola de felicidad. Borrado dicho valor, los hechos ya no se quieren. ¿Es que han sido? Una irrealidad se filtra en la realidad de los recuerdos que están en la frontera de nuestra historia personal y de una prehistoria indefinida en el punto precisamente en que la casa natal, después de nos-

[22] William Goyen, *La maison d'haleine*, trad. Coindreau, p. 67.

otros, viene a nacer en nosotros. Porque antes de nosotros —Goyen nos lo hace comprender— era bien anónima. Era un lugar perdido en el mundo. Así, en el umbral de nuestro espacio antes de la era de nuestro tiempo, reina un temblor de tomas de ser y de pérdidas de ser. Y toda la realidad del recuerdo se hace fantasmagórica.

Pero esta irrealidad formulada en los sueños del recuerdo, ¿no le llega al soñador ante las cosas más sólidas, ante la casa de piedra hacia la cual, soñando del mundo, el soñador vuelve por la noche? William Goyen conoce esta irrealidad de lo real: "Era así, porque a menudo, cuando volvías solo, siguiendo la senda en un velo de lluvia, la casa parecía elevarse sobre la más diáfana de las gasas, una gasa tejida con un aliento emitido por ti. Y pensabas entonces que la casa nacida del trabajo de los carpinteros no existía tal vez, que quizá no había existido nunca, que no era más que una imaginación creada por tu aliento y que tú la habías emitido, podías, con un aliento semejante, reducirla a la nada." En una página como ésta, la imaginación, la memoria y la percepción truecan sus funciones. La imagen se establece en una cooperación de lo irreal y lo real, mediante el concurso de la función de uno y de otro. Para estudiar, no esta alternativa sino esta función de los contrarios, los instrumentos de la dialéctica lógica serían inútiles. Harían la anatomía de una cosa viva. Pero si la casa es un valor vivo, es preciso que integre una irrealidad. Es necesario que todos los valores tiemblen. Un valor que no tiembla es un valor muerto.

Cuando dos imágenes singulares, obra de dos poetas que sueñan por separado, llegan a encontrarse, parece que se refuerzan mutuamente. Esta convergencia de dos imágenes excepcionales representa, en cierto modo, una comprobación para la encuesta fenomenológica. La imagen pierde su carácter gratuito. El libre juego de la imaginación ya no es una anarquía. Aproximemos a la imagen de *La casa de aliento* de William Goyen,

otra imagen ya citada en nuestro libro *La Tierra y los ensueños de reposo* (p. 96), imagen que no supimos relacionar.

Pierre Seghers escribe:[28]

Une maison où je vais seul en appelant
Un nom que le silence et les murs me renvoient
Une étrange maison qui se tient dans ma voix
Et qu'habite le vent.
Je l'invente, mes mains dessinent un nuage
Un bateau de grand ciel au-dessus des forêts
Une brume qui se dissipe et disparaît
Comme au jeu des images.

[Una casa donde voy solo llamando / Un nombre que el silencio y los muros me devuelven / Una extraña casa que se sostiene en mi voz / Y habitada por el viento. / Yo la invento, mis manos dibujan nubes / Un barco de gran cielo encima de los bosques / Una bruma que se disipa y desaparece / Como en el juego de las imágenes.]

Para edificar mejor esta casa en la bruma, en el soplo, el poeta dice que se necesitaría:

...Une voix plus forte et l'encens
Bleu du cœur et des mots.

[...una voz más fuerte y el incienso / azul del corazón y de las palabras.]

Como "la casa de aliento", la casa del soplo y de la voz es un valor que se estremece en el límite de lo real y de la irrealidad. Sin duda un espíritu realista se quedará muy acá de esta región de los temblores. Pero el que lee los poemas en el júbilo de imaginar, señalará con una piedra blanca el día en que puede oír sobre dos registros los

[28] Pierre Seghers, *Le domaine public*, p. 70. Llevamos más lejos la cita que dábamos en 1948, porque nuestra imaginación de lector se siente estimulada por los ensueños recibidos del libro de William Goyen.

ecos de la casa perdida. Para quien sabe escuchar la casa del pasado, ¿no es acaso una geometría de ecos? Las voces, la voz del pasado, resuenan de otra manera en la gran estancia y en el cuarto pequeño. Y de otro modo también resuenan las llamadas en la escalera. En el orden de los recuerdos difíciles, mucho más allá de las geometrías del dibujo, hay que encontrar de nuevo la tonalidad de la luz, y después llegan los suaves aromas que quedan en las habitaciones vacías, poniendo un sello aéreo en cada una de las estancias de la casa del recuerdo. ¿Es posible, más allá todavía, restituir no solamente el timbre de las voces, "la inflexión de las voces queridas que se han callado, sino también la resonancia de todos los cuartos de la casa sonora? En esta extrema tenuidad de los recursos, sólo podemos pedir a los poetas documentos de refinada psicología.

VIII

A veces, la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado. Frente a la casa natal trabaja la imagen de *la casa soñada*. Ya tarde en la vida, con un valor invencible, se dice: lo que no se ha hecho, se hará. Se contruirá la casa. Esta casa soñada puede ser un simple sueño de propietario, la concentración de todo lo que se ha estimado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciable para los demás. Debe satisfacer entonces el orgullo y la razón, términos inconciliables. Si esos sueños deben realizarse, abandonan el terreno de nuestra encuesta. Entran en el dominio de la psicología de los proyectos, pero ya hemos repetido bastante que el proyecto es para nosotros un onirismo de corto alcance. El espíritu se despliega en él, pero el alma no encuentra allí su vasta vida. Tal vez sea bueno que conservemos algunos sueños sobre una casa que habitaremos más tarde, siempre más tarde, tan tarde que no tendremos tiempo de realizarlo. Una casa que fuera *final*, simétrica de la *casa natal*,

prepararía pensamientos y no ya sueños, pensamientos graves, pensamientos tristes. Más vale vivir en lo provisional que en lo definitivo.

He aquí una anécdota de buen consejo.

La relata Campenon, que hablaba de poesía con el poeta Ducis: "Cuando llegamos a los poemillas que dedica a *su casa*, a *sus macizos de flores*, a *su huerto*, a *su bosquecillo*, a *su bodega*... no pude menos de observar riendo que dentro de cien años correría el riesgo de torturar el espíritu de sus comentaristas. Se rió también y me contó cómo, habiendo deseado inútilmente desde su juventud tener una casa de campo con un jardincillo, había resuelto, a los setenta años, dárselos por su propia autoridad de poeta y sin gastar un céntimo. Había empezado por tener la casa y como se le aguzara el afán de poseer, había añadido *el jardín, el bosquecillo*, etcétera...

Todo eso no existía más que en su imaginación; pero era lo suficiente para que esas pequeñas propiedades quiméricas adquirieran realidad a sus ojos. Hablaba de ellas, las disfrutaba como si fueran reales; y su imaginación tenía tal fuerza que no me hubiera sorprendido que durante las heladas de abril o mayo se le hubiera visto inquieto por la suerte de su viñedo de Marly.

"Me contó a ese respecto que un honrado y buen provinciano, habiendo leído en los periódicos algunos de los poemas donde canta sus pequeños dominios, le había escrito ofreciéndole sus servicios como administrador, pidiéndole sólo alojamiento y los honorarios que juzgara justos."

Instalado en todas partes, pero sin encerrarse en ningún lado, tal es la divisa del soñador de moradas. En la casa final como en mi casa verdadera, el sueño de habitar está superado. Hay que dejar siempre abierto un ensueño de otra parte.

Entonces ¡qué bello ejercicio de la función de habitar la casa soñada puede ser el viaje en ferrocarril! Dicho viaje desenrolla toda una película de casas soñadas, aceptadas, rechazadas... sin que jamás, como en automóvil, sienta uno la tentación

de detenerse. Estamos en pleno ensueño con la saludable prohibición de *comprobar*. Como temo que este modo de viajar sea únicamente una grata manía personal, transcribiré un texto.

"Ante todas las casas solitarias que encuentro en el campo, me digo —escribe Henry David Thoreau—[24] que podría, satisfecho, pasar en ellas mi día, porque las veo perfectas, sin inconvenientes. No las he llenado todavía con mis tediosos pensamientos y mis costumbres prosaicas y así no he estropeado el paisaje." Y más lejos, Thoreau dice con el pensamiento a los dichosos propietarios de las casas vistas al paso: "sólo pido ojos que vean lo que vosotros poseéis".

George Sand dice que se puede clasificar a los hombres según aspiren a vivir una choza o en un palacio. Pero la cuestión es más compleja: El que tiene un castillo sueña con la choza, el que tiene la choza sueña con el palacio. Más aún, tenemos cada uno nuestras horas de choza y nuestras horas de palacio. Descendemos para habitar junto a la tierra, en el suelo de la cabaña y después, con algunos castillos en España querríamos dominar el horizonte. Y cuando la lectura nos da tantos lugares habitados, sabemos hacer vibrar en nosotros la dialéctica de la choza y del castillo. Un gran poeta ha vivido de ella. En *Les féeries intérieures* de Saint-Pol Roux se encuentran dos cuentos que basta relacionar para tener dos Bretañas, para duplicar el mundo. De uno a otro mundo, de una a otra morada, van y vienen los sueños. El primer cuento se titula: *Adiós a la choza;* el segundo: *El castellano y el campesino.*

He aquí la llegada a la choza. Abre en seguida su corazón y su alma: "Al amanecer, tu ser fresco, pintarrajeado de cal, se abre a nosotros: los niños creyeron penetrar en el seno de una paloma, y en seguida nos encariñamos con la escalera de mano, tu escalera." Y en otras páginas el poeta nos dice cómo la choza irradia humanidad, frater-

[24] Henry-David Thoreau, *Walden, or life in the woods.*

nidad campesina. Esta casa-paloma es un arca acogedora.

Pero un buen día, Saint-Pol Roux abandona la choza por el "castillo". "Antes de partir hacia el lujo y el orgullo —nos cuenta Théophile Briant—,[26] gemía en su alma franciscana rezagándose una vez más bajo el umbral de Roscanvel" y Théophile Briant cita al poeta:

"Por última vez, cabaña, deja que bese los modestos muros y hasta tu sombra color de mi pena..."

La residencia de Camaret, donde va a vivir el poeta, es sin duda, en la fuerza del término, una obra de poesía, la realización del *castillo-soñado* por un poeta. Casi contra las olas, en la cima del risco llamado por los habitantes de la Península Bretona el *Lion du Toulinguet*, Saint-Pol Roux compró la casa de un pescador. Con un amigo, oficial de artillería, trazó los planos de un castillo con ocho torrecillas cuyo centro sería la casa que acababa de comprar. Un arquitecto modeló los proyectos del poeta y quedó construido el castillo con su corazón de choza.

"Un día —relata Théophile Briant—, para darme la síntesis de la 'Peninsulilla' de Camaret, Saint-Pol dibujó sobre una hoja suelta una pirámide de piedra, los plumazos del viento y las ondulaciones del mar con esta fórmula: 'Camaret es una piedra en el viento, sobre una lira'."

Hablábamos en unas páginas anteriores de los poemas que cantan las casas de los soplos del viento. Pensábamos que en esos poemas llegábamos al *extremo* de las metáforas. Y he aquí que el poeta sigue el diseño de esas metáforas para construir su morada.

Haríamos todavía un ensueño semejante, si fuéramos a soñar bajo el corto cono del molino de viento. Sentiríamos su carácter terrestre, la imaginaríamos como una cabaña primitiva modelada en barro, bien plantada en tierra para resistir el viento. Y después, síntesis inmensa, soñaríamos al mismo

[26] Théophile Briant, *Saint-Pol Roux*, ed. Seghers, p. 42.

tiempo en la casa alada que gime a la menor brisa y que sutiliza las energías del viento. El molinero ladrón de viento hace buena harina con la tempestad.

En el segundo cuento que hemos citado, Saint-Pol Roux nos dice cómo, castellano de Camaret, vivió allí una vida de choza. Tal vez no se haya invertido nunca tan simple y fuertemente la dialéctica de la choza y del castillo. "Remachado —dice el poeta— al primer peldaño de la escalinata con mis zuecos herrados, vacilo en brotar como señor de mi crisálida de villano".[26] Y más lejos: "Mi naturaleza flexible se acomoda a ese bienestar de águila sobre la villa y sobre el océano, bienestar donde la loca de la casa no tarda en conferirme una supremacía sobre los elementos y sobre los seres. Pronto, enlazado bajo el egoísmo, olvido, campesino advenedizo, que la razón inicial del castillo fue revelarme por antítesis la choza."

Sólo la palabra *crisálida* es una piedra de toque que no engaña. En ella se reúnen dos sueños que hablan del reposo del ser y de su impulso, la cristalización de la noche y las alas que se abren al día. En el cuerpo del castillo alado que domina la villa y el océano, los hombres y el universo, ha conservado una crisálida de choza para acurrucarse solo en ella, en el más grande de los descansos.

Refiriéndonos a la obra *La dialéctica de la duración* del filósofo brasileño Lucio Alberto Pinheiro dos Santos, decíamos antaño que examinando los ritmos de la vida en su detalle, descendiendo de los grandes ritmos impuestos por el universo a los ritmos más finos que tañen las sensibilidades extremas del hombre, se podría establecer un ritmoanálisis que tendería a hacer felices y leves las ambivalencias que los psicoanalistas descubren en los psiquismos trastornados. Pero si se escucha al poeta, los ensueños alternos pierden su rivalidad. Las dos realidades extremas de la choza y del castillo enmarcan, con Saint-Pol Roux, nuestra necesidad

[26] Saint-Pol Roux, *Les féeries intérieures*, p. 361.

de retiro, de expansión, de simplicidad y de magnificencia. Vivimos en ellas un ritmoanálisis de la función de habitar. Para dormir bien no hace falta dormir en una gran estancia. Para trabajar bien, no hace falta trabajar en un reducto. Para soñar el poema y para escribirlo se necesitan ambas moradas. Pues el ritmoanálisis es útil para los psiquismos actuantes.

Así, la casa soñada debe tenerlo todo. Debe ser, por muy vasto que sea su espacio, una cabaña, un cuerpo de paloma, un nido, una crisálida.

La intimidad necesita el corazón de un nido. Erasmo, nos dice su biógrafo, tardó mucho "en encontrar, en su hermosa casa, un nido donde poder abrigar *su cuerpecillo*. Acabó por encerrarse en un cuarto a fin de respirar ese *aire revenido* que le era necesario".[27]

Y muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto, un vestido a su medida.

Pero una vez más, nido, crisálida y vestido, no forman más que un momento de la morada. Cuanto más condensado es el reposo, cuanto más hermética es la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión. Y el lector, a nuestro juicio, yendo de un poeta a otro, es dinamizado por la imaginación de lectura cuando escucha a un Supervielle en el momento en que hace entrar el universo en la casa por todas las puertas, por todas las ventanas abiertas de par en par.[28]

Tout ce qui fait les bois, les rivières où l'air
A place entre ces murs qui croient fermer une chambre
Accourez, cavaliers qui traversez les mers
Je n'ai qu'un toit du ciel, vous aurez de la place.

[Todo lo que hacen los bosques, los ríos o el aire / Cabe entre estos muros que creen cerrar la estancia; / Acudid, caballeros que atravesáis los mares, / Sólo tengo un techo de cielo, encontraréis lugar.]

[27] André Saglio, *Maisons d'hommes célèbres*, París, 1893, p. 82.
[28] Jules Supervielle, *Les amis inconnus*, pp. 93 y 96.

La acogida de la casa es entonces tan completa que lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también.

Le corps de la montagne hésite à ma fenêtre:
"Comment peut-on entrer si l'on est la montagne,
Si l'on est en hauteur, avec roches, cailloux,
Un morceau de la Terre, altéré par le Ciel?"

[El cuerpo de la montaña vacila en mi ventana: / Cómo poder entrar si se es la montaña, / Si somos en altura, con rocas, pedrezuelas, / Un trozo de la Tierra, sediento de Cielo.]

Cuando nos hacemos sensibles a un ritmoanálisis, yendo de la casa concentrada a la casa expansiva, las oscilaciones se repercuten, se amplifican. Los grandes soñadores profesan como Supervielle, la intimidad del mundo, pero han aprendido dicha intimidad meditando la casa.

IX

La casa de Supervielle es una casa ávida de ver. Para ella, ver es tener. Ve el mundo, tiene el mundo. Pero como un niño goloso, tiene los ojos más grandes que el estómago. Nos ha dado uno de esos excesos de imágenes que un filósofo de la imaginación debe anotar, sonriéndose de antemano ante una crítica razonable.

Pero después de esas vacaciones de la imaginación, es preciso acercarse de nuevo a la realidad. Hay que *decir* ensueños que acompañen los gestos domésticos.

Lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que la mantiene en la seguridad de ser, es la acción doméstica.

¿Pero cómo dar a los cuidados caseros una actividad creadora?

En cuanto se introduce un fulgor de conciencia en el gesto maquinal, en cuanto se hace fenomeno-

logía lustrando un mueble viejo, se sienten nacer, bajo la dulce rutina doméstica, impresiones nuevas. La conciencia lo rejuvenece todo. Da a los actos más familiares un valor de iniciación. Domina la memoria. ¡Qué asombro volver a ser realmente el autor del acto rutinario! Así, cuando un poeta frota un mueble —aunque sea valiéndose de tercera persona—, cuando pone con el trapo de lana que calienta todo lo que toca, un poco de cera fragante en su mesa, crea un nuevo objeto, aumenta la dignidad humana de un objeto, inscribe dicho objeto en el estado civil de la casa humana. Henri Bosco escribe:[29] "La cera suave penetraba en esa materia pulida, bajo la presión de las manos y del útil calor de la lana. Lentamente, la bandeja adquiría un resplandor sordo. Parecía que subiera de la alburia centenaria, del corazón mismo del árbol muerto, ese resplandor atraído por el roce magnético, expandiéndose poco a poco en luz sobre la bandeja. Los viejos dedos cargados de virtudes, la palma generosa, arrancaban del bloque macizo y de las fibras inanimadas las potencias latentes de la vida. Era la creación de un objeto, la obra misma de la fe ante mis ojos maravillados."

Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad de ser. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que comulgan con ese orden. De un objeto a otro, en el cuarto, los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo. El ama de casa despierta los muebles dormidos.

Si se llega al límite donde el sueño se exagera, se siente como una conciencia de construir la casa en los cuidados mismos con los que se le conserva la vida, y se le da toda claridad de ser. Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye

[29] Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinte*, p. 192.

desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por la mujer. Los hombres sólo saben construir las casas desde el exterior, no conocen en absoluto la civilización de la cera.

¿Y qué mejor manera de explicar la integración del ensueño en el trabajo, de los sueños más grandes en los trabajos más humildes que la de Henri Bosco hablando de Sidonia, una sirvienta de "corazón grande"? [30] "Esta vocación de felicidad, lejos de perjudicar su vida práctica, alimentaba sus actos. Mientras lavaba una sábana o un mantel, mientras lustraba cuidadosamente el tablero de la panadería, o pulía un candelabro de cobre, le brotaban del fondo del alma esos pequeños movimientos de alegría que animaban sus fatigas domésticas. No esperaba haber terminado su tarea para volver a adentrarse en sí misma y contemplar allí las imágenes sobrenaturales que la habitaban. Mientras trabajaba en la labor más trivial las figuras de ese país se le aparecían familiarmente. Sin que pareciera que soñaba, lavaba, sacudía, barría, en compañía de los ángeles."

He leído en una novela italiana la historia de un barrendero que mecía su escoba con el gesto majestuoso del segador. En su ensueño, segaba sobre el asfalto un prado imaginario, la gran pradera de la verdadera naturaleza donde volvía a encontrar su juventud, el gran oficio de segador al sol del amanecer.

Se precisan también "reactivos" más puros que los del psicoanálisis para determinar la "composición" de una imagen poética. Con las determinaciones tan finas que exige la poesía, nos encontramos en plena microquímica. Un reactivo alterado por las interpretaciones ya preparadas del psicoanalista puede turbar el líquido. Ningún fenomenólogo, reviviendo la invitación que hace Supervielle a las montañas para que entren por la

[30] Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe*, p. 178

ventana, verá en ellas una monstruosidad sexual. Nos encontramos más bien ante el fenómeno poético de liberación pura, de sublimación absoluta. La imagen no está bajo el dominio de las cosas, ni tampoco bajo el empuje del subconsciente. Flota, vuela, inmensa, en la atmósfera de libertad de un gran poema. Por la ventana del poeta, la casa inicia con el mundo un comercio de inmensidad. Por ella también, como le gusta decir al metafísico, la casa de los hombres se abre al mundo.

Y de igual manera, el fenomenólogo que sigue la construcción de la casa de las mujeres en la renovación cotidiana de la limpieza, debe superar las interpretaciones del psicoanalista. Esas interpretaciones nos habían atraído también en libros anteriores.[31] Pero creemos que se puede ir más a fondo, que se puede sentir cómo un ser humano se entrega a las cosas, y se apropia de las cosas perfeccionando su belleza. Un poco más bella, por lo tanto otra cosa. Algo más bello, otra cosa totalmente distinta.

Tocamos aquí la paradoja de una inicialidad de un acto habitual. Los cuidados caseros devuelven a la casa no tanto su originalidad como su origen. ¡Ah!, ¡qué gran vida si en la casa, cada mañana, todos los objetos pudieran ser rehechos por nuestras manos! "¡Salid de nuestras manos!" En una carta a su hermano Théo, Vincent van Gogh le dice "que es preciso conservar algo del carácter original de un Robinson Crusoe". Hacerlo todo, rehacerlo todo, dar a cada objeto un "gesto suplementario"; una faceta más al espejo de la cera, otros tantos beneficios que nos brinda la imaginación haciéndonos sentir el crecimiento interno de la casa. Para ser activo durante el día, me repito: "Cada mañana piensa en San Robinson."

Cuando un soñador reconstruye el mundo partiendo de un objeto al que hechiza con sus cuidados, nos convencemos de que todo es germen en la vida de un poeta. He aquí una larga página de

[31] *Cf. Psicoanálisis del fuego.*

Rilke que nos pone, pese a ciertos obstáculos (guantes y vestidos), en estado de simplicidad.

En las *Cartas a una música*, Rilke escribe a Benvenuta, que en ausencia de la criada ha lustrado los muebles: "Estaba, pues, magníficamente solo... cuando volvió a asaltarme de improviso esta vieja pasión. Es preciso que lo sepas: fue sin duda la más grande pasión de mi infancia y también mi primer contacto con la música; porque nuestro pianino incumbía a mi jurisdicción de sacudidor, siendo uno de los raros objetos que se prestaban a dicha operación y no manifestaban el menor enfado. Al contrario, bajo el celo del trapo, se ponía de pronto a ronronear metálicamente... y su hermoso color negro profundo se tornaba cada vez más bello. ¡Qué delicia haber vivido esto! Presumiendo ya con la indumentaria indispensable: El gran delantal y también los pequeños guantes lavables de piel de ante para proteger las manos delicadas, adoptaba una cortesía matizada de travesura para contestar a la amistad de las cosas, tan felices al sentirse bien tratadas, y cuidadosamente colocadas de nuevo. Incluso hoy, debo confesártelo, mientras todo se aclaraba a mi alrededor y la inmensa superficie negra de mi mesa de trabajo, contemplada por todo lo que la rodea... adquiría, en cierto modo, una nueva conciencia del volumen de la estancia, reflejándola cada vez mejor: gris claro, casi cúbica..., sí, me sentía conmovido como si allí sucediera algo, no sólo superficial, sino algo grandioso que se dirigía al alma: Un emperador lavando los pies de unos viejos o San Buenaventura fregando la vajilla de su convento."

Benvenuta hace de estos episodios un comentario que endurece el texto[32] cuando dice que la madre de Rilke "la había obligado desde su más tierna infancia a sacudir los muebles y a hacer trabajos caseros". ¡Cómo no sentir la *nostalgia del trabajo* que se transparenta en la página rilkeana! ¡Cómo no comprender que allí se acumulan documentos

[32] Benvenuta, *Rilke et Benvenuta*, trad., p. 30.

psicológicos de distintas edades mentales, puesto que a la alegría de ayudar a la madre se une la gloria de ser un grande de la Tierra que lava los pies de los indigentes! El texto es un complejo de sentimientos, asocia la cortesía y la travesura, la humildad y la acción. Y luego tenemos la gran frase que abre la página: "¡Estaba magníficamente solo!" Solo como en el origen de toda acción verdadera, de una acción que no estamos "obligados" a hacer. Y la maravilla de los actos fáciles es que de todas maneras nos sitúan en el origen de la acción.

Desprendida de su contexto, la larga página que acabamos de citar nos parece una buena prueba del interés de la lectura. Puede ser desdeñada. Puede uno asombrarse de que alguien se interese por ella. Al contrario, puede interesar sin que se confiese. Y por último puede parecer viva, útil, consoladora. ¿No nos proporciona la manera de tomar conciencia de nuestro cuarto sintetizando fuertemente todo lo que vive en él, todos los muebles que nos ofrecen su amistad?

¿Y no hay acaso en esta página el valor del escritor para vencer la censura que prohíbe las confidencias "insignificantes"? Pero ¡qué alegría nos da la lectura cuando se reconoce la importancia de las cosas insignificantes! ¡Cuando se completa con ensueños personales el recuerdo "insignificante" que el escritor nos confía! Lo insignificante se convierte entonces en signo de una extrema sensibilidad para significados íntimos que establecen una comunidad de alma entre el escritor y sus lectores.

¡Y qué dulzura en los recuerdos cuando podemos decirnos que, menos los guantes de piel de ante, se han vivido horas rilkeanas!

X

Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad. Algunos psicólogos, en particular Francoise Minkowska, y los trabaja-

dores que ella ha sabido adiestrar, han estudiado los dibujos de casas hechos por los niños. Se puede hacer de ellos el motivo de una prueba. La prueba de la casa tiene incluso la ventaja de estar abierta a la espontaneidad, porque muchos niños dibujan espontáneamente, con el lápiz en la mano, una casa. Además, dice Mme Balif:[33] "Pedir al niño que dibuje una casa, es pedirle que revele el sueño más profundo donde quiere albergar su felicidad; si es dichoso, sabrá encontrar la casa cerrada y protegida, la casa sólida y profundamente enraizada." Está dibujada en su forma, pero casi siempre hay algún trazo que designa una fuerza íntima. En ciertos dibujos es evidente, dice Mme Balif, "que hace calor dentro, hay fuego, un fuego tan vivo que se le ve salir de la chimenea". Cuando la casa es feliz, el humo juega suavemente encima del tejado.

Si el niño es desdichado, la casa lleva la huella de las angustias del dibujante. Françoise Minkowska ha expuesto una colección particularmente conmovedora de dibujos de niños polacos o judíos que padecieron las sevicias de la ocupación alemana durante la última guerra. El niño que ha vivido escondiéndose a la menor alerta, en un armario, dibuja mucho, después de aquellas horas malditas, casas estrechas, frías y cerradas. Y así Françoise Minkowska habla de "casas inmóviles", casas inmovilizadas en su rigidez: "Esa rigidez y esa inmovilidad se encuentran igualmente en el *humo* y en las cortinas de las ventanas. Los árboles que la rodean son *rectos*, parecen vigilarla" *(op. cit.*, p. 55). Françoise Minkowska sabe que una casa viva no es realmente "inmóvil". Integra en particular los movimientos por los cuales se llega a la puerta. El *camino* que conduce a la casa es con frecuencia una cuesta. A veces invita a subir. Hay siempre elementos cinestésicos. La casa tiene K, diría el rorschachiano.

Con un solo detalle, la gran psicóloga Françoise Minkowska reconocía el movimiento de la casa. En

[33] *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Guía-catálogo ilustrado de una exposición del Museo Pedagógico (1949), comentada por F. Minkowska, artículo de Mme. Balif, p. 137.

la casa dibujada por un niño de 8 años, Françoise Minkowska observa que en la puerta hay "un tirador; se entra en ella, se habita". No es sencillamente una casa-construcción, "es una casa-habitación". El tirador de la puerta designa evidentemente una funcionalidad; la cinestesia está señalada por este signo, tan frecuentemente olvidado en los dibujos de los niños "rígidos".

Observemos bien que el "tirador de la puerta" no podría de ninguna manera dibujarse a la misma escala que la casa. Es su función la que se superpone a toda preocupación de tamaño. Traduce una función de apertura. Sólo un espíritu lógico puede objetar que sirve tanto para cerrar como para abrir. En el reino de los valores, la llave cierra más que abre. El tirador abre más que cierra. Y el gesto que cierra es siempre más rotundo, más fuerte, más breve que el gesto que abre. Midiendo esos matices se llega a ser, como Françoise Minkowska, un psicólogo de la casa.

III. EL CAJÓN, LOS COFRES Y LOS ARMARIOS

I

RECIBO siempre un pequeño choque, un pequeño dolor de lenguaje, cuando un gran escritor emplea una palabra en sentido peyorativo. Primeramente las palabras, todas las palabras desempeñan honradamente su oficio en el lenguaje de la vida cotidiana. Después, las palabras más habituales, las palabras adheridas a las realidades más comunes no pierden por eso sus posibilidades poéticas. ¡Qué desdén cuando Bergson habla de los cajones! La palabra llega siempre como una metáfora polémica. Ordena y juzga, juzga siempre del mismo modo. Al filósofo no le gustan los argumentos de cajón.

El ejemplo nos parece bueno para mostrarnos la diferencia radical entre la imagen y la metáfora. Vamos a insistir un poco sobre esta diferencia antes de volver a nuestras encuestas sobre las imágenes de intimidad solidarias de los cajones y de los cofres, solidarias de todos los escondites donde el hombre, gran soñador de cerraduras, encierra o disimula sus secretos.

En Bergson, las metáforas son abundantes y en cambio las imágenes escasean. Parece que para él la imaginación fuera toda metafórica. La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella. La imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe al contrario su ser de la imaginación. Exagerando luego nuestra comparación entre la metáfora y la imagen, comprenderemos que la metáfora no es susceptible de un estudio fenomenológico. No vale la pena. No tiene valor fenomenológico. Es todo lo más, una *imagen*

fabricada, sin raíces profundas, verdaderas, reales. Es una expresión efímera, o que debería serlo, empleada una vez al pasar. Hay que tener cuidado de no pensarla con exceso. Hay que temer que los que la leen la piensen. ¡Qué gran éxito ha tenido entre los bergsonianos la metáfora del cajón!

A la inversa de la metáfora, a una imagen le podemos entregar nuestro ser de lector; es donadora de ser. La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante.

II

Como es sabido, la metáfora del *cajón*, y algunas otras como la de "el traje hecho", son utilizadas por Bergson para explicar la insuficiencia de una filosofía del concepto. Los conceptos son *cajones* que sirven para clasificar los conocimientos; los conceptos son trajes hechos que desindividualizan los conocimientos vividos. Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. El concepto se convierte en pensamiento muerto puesto que es, por definición, pensamiento clasificado.

Indiquemos algunos textos que señalan bien el carácter polémico de la metáfora del cajón en la filosofía bergsoniana.

En 1907 se lee en *La evolución creadora:* "La memoria, como hemos tratado de demostrar,[1] no es la facultad de clasificar recuerdos en un cajón o inscribirlos en un registro, no hay registro, no hay cajón..."

La razón, ante cualquier objeto nuevo, se pregunta *(La evolución creadora):* "¿Cuál de esas categorías antiguas es la que conviene al objeto nuevo? ¿En qué cajón pronto a abrirse lo haremos entrar? ¿Con qué trajes ya cortados vamos a vestirlo?" Porque claro está, basta un traje hecho para encerrar en él a un pobre racionalista. En la segunda conferencia de Oxford, el 27 de mayo de 1911 (reproducida

[1] Bergson cita *Matière et mémoire*, caps. II y III.

en *El pensamiento y lo moviente)* Bergson demuestra la pobreza de la imagen que desearía que hubiera "aquí y allí, en el cerebro, cofrecillos para recuerdos que conservaran fragmentos del pasado".

En la "Introducción a la Metafísica" *(El pensamiento y lo moviente)*, Bergson dice que en cuanto a Kant la ciencia "no le enseña más que marcos encajados en otros marcos".

La metáfora obsesiona de nuevo el espíritu del filósofo cuando escribe su ensayo *El pensamiento y lo moviente*, 1922, ensayo que en muchos aspectos resume su filosofía. Repite que las palabras en la memoria no han sido depositadas "en un cajón, cerebral u otro".

Si este fuera el lugar a propósito, podríamos demostrar [2] que en la ciencia contemporánea, la actividad en la invención de los conceptos hecha necesaria por la evolución del pensamiento científico rebasa los conceptos que se determinan mediante simples clasificaciones, "encajándose los unos en los otros", según la expresión del filósofo *(El pensamiento y lo moviente)*. Frente a una filosofía que quiere instruirse sobre la conceptualización en las ciencias contemporáneas, la metáfora de los cajones sigue siendo un instrumento polémico rudimentario. Pero para el problema que nos ocupa actualmente, que consiste en distinguir metáfora e imagen, tenemos aquí un ejemplo de una metáfora que se endurece, que pierde hasta su espontaneidad de imagen. Esto se hace sobre todo sensible en el bergsonismo tal como lo simplifica la enseñanza. La metáfora polémica que es el cajón en su archivero, vuelve con frecuencia en las exposiciones elementales para denunciar las ideas estereotipadas. Se puede incluso prever, al escuchar ciertas lecciones, que va a surgir la metáfora del cajón. Ahora bien, cuando se presiente la metáfora, es que la imaginación está fuera de causa. Dicha metáfora —instrumento polémico rudimentario— y algunas otras que la modifican muy poco, han me-

[2] *Cf. Le rationalisme appliqué*, cap. "Les interconcepts."

canizado la polémica de los bergsonianos contra los filósofos del conocimiento, en particular contra lo que Bergson llamaba, con un epíteto que juzga demasiado pronto, "el racionalismo seco".

III

Estas rápidas observaciones sólo tienden a demostrar que una metáfora no debería ser más que un accidente de la expresión y que es peligroso convertirla en pensamiento. La metáfora es una falsa imagen, puesto que no tiene la virtud directa de una imagen productora de expresión, formada en el ensueño hablado.

Un gran novelista ha encontrado la metáfora bergsoniana. Pero le ha servido para caracterizar, no la psicología de un racionalista kantiano, sino la psicología de un maestro necio. Se encontrará la página en una novela de Henri Bosco.[3] Por otra parte invierte la metáfora del filósofo. No es aquí la inteligencia lo que es un mueble con cajones. Es el mueble el que *es* una inteligencia. De todos los muebles de Carre-Benoît, uno solo le enternecía, era su archivero de encina. Siempre que pasaba ante el mueble macizo, lo miraba complacido. Por lo menos allí todo era sólido, fiel. Se veía lo que se veía, se tocaba lo que se tocaba. La anchura no penetraba en la altura, ni lo vacío en lo lleno. Nada que no hubiera sido previsto, calculado para la utilidad, con un espíritu meticuloso. ¡Y qué maravilloso instrumento! Lo sustituía todo: era una memoria y una inteligencia. Nada huidizo ni vago en ese cubo tan bien ensamblado. Lo que se metía en él una vez, cien veces, diez mil veces, se podía encontrar en un abrir y cerrar de ojos. ¡Cuarenta y ocho cajones!, lo suficiente para contener todo un mundo bien clasificado de conocimientos positivos. M. Carre-Benoît atribuía a los cajones una especie de poder mágico. "El cajón, decía a veces, es el fundamento del espíritu humano."[4]

[3] Henri Bosco, *Monsieur Carre-Benoît à la campagne*, p. 90.
[4] *Cf. loc. cit.*, p. 126.

El que habla en la novela, repitámoslo, es un hombre mediocre. Pero es un novelista genial el que lo hace hablar. Y el novelista, con el mueble de los cajoncillos, concreta el espíritu administrativo necio. Y como hace falta que la ironía acompañe a la estupidez, en cuanto el héroe de Henri Bosco ha pronunciado su aforismo, al abrir los cajones "del mueble augusto" descubre que la sirvienta ha guardado allí la mostaza y la sal, el arroz, el café, los guisantes y las lentejas. El mueble que *piensa* se había transformado en despensa.

Después de todo, esa imagen podría ilustrar una "filosofía del tener". Serviría en sentido propio y figurado. Hay eruditos que acumulan provisiones. Luego se verá, dicen ellos, si hay quien quiera alimentarse con ellas.

IV

A modo de preámbulo a nuestro estudio positivo de las imágenes del secreto, hemos considerado una metáfora que piensa aprisa y que no reúne realmente las realidades exteriores a la realidad íntima. Después, con la página de Henri Bosco, hemos encontrado una toma directa de caracterología a partir de una realidad bien dibujada. Debemos volver a nuestros estudios positivos sobre la imaginación creadora. Con el tema de los cajones, de los cofres, de las cerraduras y de los armarios, tomaremos de nuevo contacto con la reserva insondable de los ensueños de intimidad.

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos", y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.

¿Hay un solo soñador de palabras que no vibre al oír la palabra *armario?* Armario, una de las grandes palabras de la lengua francesa, majestuoso a la vez y familiar. ¡Qué hermoso y qué gran

volumen de aliento! ¡Cómo inicia el soplo con la *a* de su primera sílaba y cómo lo cierra dulcemente, lentamente en su sílaba que expira! No se tiene nunca prisa cuando se da a las palabras su ser poético. Y la *e* de *armoire* es tan muda que ningún poeta quisiera hacerla sonar. Quizá por esto, en poesía, la palabra se emplea siempre en singular. En plural, el menor enlace le daría tres sílabas. Ahora bien, en francés, las grandes palabras, las palabras poéticamente dominadoras, sólo tienen dos. Y, a bella palabra, bella cosa. Para la palabra que suena gravemente, el ser de la profundidad. Todo poeta de los muebles —sea un poeta en su desván, un poeta sin muebles— sabe por instinto que el espacio interior del viejo armario es profundo. El espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera.

Y las palabras obligan. En un armario, sólo un pobre de espíritu podría colocar cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico. El orden se acuerda allí de la historia de la familia. Lo sabe muy bien el poeta que escribe: [5]

Ordonnance. Harmonie
Piles de draps de l'armoire
Lavande dans le linge.

[Ordenamiento. Armonía / Montón de sábanas del armario / Lavanda en la ropa.]

Con la lavanda entra también en el armario la historia de las estaciones. La lavanda sola pone una duración bergsoniana en la jerarquía de las sábanas. ¿No es preciso esperar antes de usarlas

[5] Colette Wartz, *Paroles pour l'autre*, p. 26.

que estén, como se decía en mi casa, bastante "lavandeadas"? ¡Cuántos sueños en reserva si se rememora, si se vuelve al país de la vida tranquila! Los recuerdos acuden en tropel si se vuelve a ver en la memoria el estante donde descansaban los encajes, las batistas, las muselinas colocadas sobre tejidos más densos: "El armario —dice Milosz— está lleno del tumulto mudo de los recuerdos." [6]

El filósofo no quería que se confundiera la memoria con un armario lleno de recuerdos. Pero las imágenes son más imperiosas que las ideas. Y el más bergsoniano de sus discípulos, en cuanto es poeta, reconoce que la memoria es un armario. ¿No ha escrito Péguy ese gran verso?

Aux rayons de mémoire et aux temples de l'armoire [7]

[En los estantes de la memoria y en los templos del armario.]

Pero el verdadero armario no es un mueble cotidiano. No se abre todos los días. Lo mismo que un alma que no se confía, la llave no está en la puerta.

—L'armoire était sans clefs!... Sans clefs la grande [armoire
On regardait souvent sa porte brune et noire
Sans clefs!... C'était étrange! —On rêvait bien des fois
Aux mystères dormant entre ses flancs de bois
Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure. [8]

[¡—El armario está sin llaves!... ¡Sin llaves el gran armario! / Solían mirar a menudo su puerta sombría y negra... / ¡Sin llaves!... ¡Era extraño!... Se soñaba muchas veces / En misterios durmiendo entre sus flancos de madera / Y se creía escuchar, en el fondo de la cerradura / Abierta, un ruido le-

[6] Milosz, *Amoureuse initiation*, p. 217.
[7] Citado por Béguin, *Ève*, p. 49.
[8] Rimbaud, *Les étrennes des orphelins*.

jano, vago y alegre murmullo (Trad. E. M. S. Danero).]

Rimbaud designa así un eje de la esperanza: Qué beneficio está en reserva en el mueble cerrado. El armario tiene promesas, es, esta vez, más que una historia.

Con una palabra, André Breton va a abrir las maravillas de lo irreal. Añade al enigma del armario una bienaventurada imposibilidad. En *El revólver de cabellos blancos*[9] escribe con la tranquilidad del surrealismo:

L'armoire est pleine de linge
Il y a même des rayons de lune que je peux déplier.

[El armario está lleno de lienzos / Hay incluso rayos de luna que puedo desdoblar.]

Con los versos de André Breton, la imagen llega a ese punto de exceso que un espíritu razonable no quiere alcanzar. Pero hay siempre un exceso en la cima de una imagen viva. ¿Añadir un lienzo de hada, no es dibujar, en una voluta hablada, todos los bienes superabundantes, doblados, apilados, amasados entre los flancos del armario de otros tiempos? ¡Qué grande es y cómo engrandece una vieja sábana que se desdobla! ¡Y qué blanco era el mantel antiguo, blanco como la luna de invierno sobre la pradera! Soñando un poco se encuentra muy natural la imagen de Breton.

No debe sorprendernos que un ser de tan grande riqueza íntima sea objeto de los más tiernos cui-

Dans le linge mort des placards
Je cherche le surnaturel.

[Entre los lienzos muertos de las alacenas / Busco lo sobrenatural.]
(Joseph Rouffange, *Deuil et luxe du cœur*, ed. Rougerie.)

[9] André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, p. 110. Otro poeta escribe:

dados del ama de casa. Anne de Tourville dice que la pobre leñadora: "Se había puesto otra vez a lustrar y los reflejos que jugaban sobre el armario le alegraban el corazón." [10] El armario irradia en el cuarto una luz muy suave, una luz comunicativa. Con razón un poeta ve jugar sobre el armario la luz de octubre:

Le reflet de l'armoire ancienne sous
La braise du crépuscule d'octobre.[11]

[El reflejo del armario antiguo / Bajo la brasa del crepúsculo de octubre.]

Cuando se da a los objetos la amistad que les corresponde, no se abre el armario sin estremecerse un poco. Bajo su madera rojiza, el armario es una almendra muy blanca. Abrirlo es vivir un acontecimiento de la blancura.

V

Una antología del "cofrecillo" constituiría un gran capítulo de la psicología. Los muebles complejos realizados por el obrero son un testimonio bien sensible de una *necesidad de secretos,* de una inteligencia del escondite. No se trata simplemente de guardar de veras un bien. No hay cerradura que pueda resistir a la violencia total. Toda cerradura es una llamada al ladrón. ¡Qué umbral psicológico es una cerradura! ¡Qué desafío al indiscreto cuando se cubre de adornos! ¡Cuántos "complejos" en una cerradura adornada! Entre los bambara, escribe Denise Paulme,[12] la parte central de la cerradura está esculpida "en forma de ser humano, de caimán, de lagarto, de tortuga..." Es necesario que la potencia que abre y cierra sea una potencia debida al poder humano, al poder de un

[10] Anne de Tourville, *Jabadao*, p. 51.
[11] Claude Vigée, *loc. cit.*, p. 161.
[12] Denise Paulme, *Las esculturas del África negra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 46.

animal sagrado. "Las cerraduras de los dogones están adornadas con dos personajes [la pareja ancestral]" (*op. cit.*, p. 35).

Pero vale más que desafiar al indiscreto, que asustarlo con signos de poder, el engañarlo. Entonces empiezan los cofrecillos múltiples. Se colocan los primeros secretos en la primera caja. Si éstos se descubren, la indiscreción quedará satisfecha. También se la puede nutrir con falsos secretos. En resumen, hay toda una ebanistería "complexual".

Creo que no hacen falta muchos comentarios para comprobar que existe una homología entre la geometría del cofrecillo y la psicología del secreto. Los novelistas señalan a veces dicha homología en algunas frases. Un personaje de Franz Hellens, queriendo obsequiar a su hija, duda entre una pañoleta de seda o una cajita de laca del Japón. Escoge el cofrecillo "porque me parece que conviene mejor a su carácter reservado".[13] Una nota tan rápida, tan sencilla, tal vez se le escape al lector apresurado. Sin embargo, se encuentra en el centro de un extraño relato en el que el padre y la hija ocultan el *mismo* misterio. Ese misterio prepara un mismo destino. Es preciso todo el talento del novelista para hacer sentir esa identidad de las sombras íntimas. Entonces hay que colocar el libro, bajo el signo del cofrecillo, en el expediente de la psicología del alma hermética. ¡Entonces se sabrá que no se hace la psicología del ser hermético sumando sus negativas, elaborando el catálogo de sus frialdades, la historia de sus silencios! Vigilarlo más bien en lo positivo de su alegría mientras abre un nuevo cofrecillo, como esta doncella que recibe de su padre el permiso implícito de ocultar sus secretos, es decir, de disimular su misterio. En el relato de Franz Hellens, dos seres se "comprenden", sin decírselo, sin decirlo, sin saberlo. Dos seres herméticos comunican con el mismo símbolo.

[13] Franz Hellens, *Fantômes vivants*, p. 126. *Cf. Les petits poèmes en prose*, en que Baudelaire habla de "el egoísta, cerrado como un cofre".

VI

Declarábamos en un capítulo anterior que las expresiones "leer una casa", "leer un cuarto", tienen su sentido. Podríamos decir lo mismo cuando unos escritores nos dan a leer su cofrecillo. Entendamos que no podemos escribir "un cofrecillo" dando solamente una descripción de geometría bien ajustada. Sin embargo, Rilke nos dice la alegría de contemplar una caja que cierra bien. En los *Cuadernos* (trad. francesa, p. 266), puede leerse: "La tapadera de una caja en buen estado, cuyo borde no tenga abolladuras, semejante tapadera no debe tener más deseo que el de encontrarse sobre su caja." ¿Cómo es posible, preguntará un crítico literario, que en un texto tan elaborado como el de los *Cuadernos*, Rilke dejara semejante "trivialidad"? No nos detendremos en esta objeción si aceptamos ese germen de ensueño del cierre suave. ¡Y qué lejos va la palabra *deseo*! Yo pienso en el proverbio optimista de mi país: "No hay puchero que no encuentre su tapadera." ¡Qué bien andaría todo en el mundo si el puchero y la tapadera estuvieran siempre perfectamente ajustados!

A cierre suave, apertura suave; querríamos que toda la vida estuviera bien aceitada.

Pero "leamos" un cofre rilkeano, veamos de qué modo fatal un pensamiento secreto encuentra la imagen del cofrecillo. En una carta a Liliana[14] puede leerse: "Todo lo que se refiere a esta experiencia indecible debe permanecer distante o no dar pábulo. tarde o temprano, más que a los tratos más discretos. Si he de confesarlo, imagino que debería suceder un día como con esas cerraduras imponentes y sólidas del siglo XVII que cubrían toda la tapadera de un arcón, con toda clase de pestillos, pezuñas, barras y palancas, mientras una sola y suave llave retiraba todo ese aparato defensivo de su centro más exacto. Pero la llave no

[14] Claire Goll, *Rilke et les femmes*, p. 70.

actúa sola. Tú sabes también que los orificios de la cerradura de esos cofres suelen estar ocultos bajo un botón o una lengüecilla, los cuales a su vez no obedecen más que a una presión secreta." ¡Cuántas imágenes materializadas de la fórmula "¡Sésamo, ábrete!" ¡Qué secreta presión, que dulces palabras son necesarias para abrir un alma, para distender un corazón rilkeano!

Es indudable que Rilke amó las cerraduras. Pero ¿quién no ama cerraduras y llaves? La literatura psicoanalítica sobre este tema es abundante. Sería, por lo tanto, facilísimo constituir un expediente. Pero para el objeto que perseguimos, si pusiéramos en evidencia símbolos sexuales ocultaríamos la profundidad de los ensueños íntimos. Tal vez nunca se siente tanto como en este ejemplo la monotonía del simbolismo conservado por el psicoanálisis. Que en un sueño nocturno aparezca el conjunto de la llave y la cerradura, es, para el psicoanalista, un signo claro entre todos, un signo tan claro que resume la historia. Ya no hay nada que confesar cuando se sueña con llaves y cerraduras. Pero la poesía desborda el psicoanálisis por todas partes. Convierte siempre el sueño en ensoñación. Y el ensueño poético no puede satisfacerse con un rudimento de historia; no puede anudarse sobre un nudo complexual. El poeta vive un ensueño que vela y, sobre todo, su ensueño permanece en el mundo, ante los objetos del mundo. Amasa universo en torno a un objeto, en un objeto. Helo aquí que abre los cofres, que amontona riquezas cósmicas en un exiguo cofrecillo. Si en el cofrecillo hay joyas y piedras preciosas, es un pasado, un largo pasado, un pasado que cruza las generaciones que el poeta va a novelar. Las gemas hablarán de amor, naturalmente. Pero también hablarán de poder, de destino. Todo eso es mucho más grande que una llave y su cerradura.

En el cofrecillo se encuentran las cosas *inolvidables*, inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan con-

densados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial.

Si se aprovechan las imágenes para hacer psicología, se reconocerá que cada gran recuerdo —el recuerdo puro bergsoniano— está engastado en su profecía. El recuerdo puro, imagen que es sólo nuestra, no *queremos* comunicarlo. Sólo confiamos sus detalles pintorescos. Pero su ser mismo nos pertenece y no queremos nunca decirlo todo. Nada que se parezca aquí a una frustración. Este es un dinamismo torpe. Por eso hay síntomas tan manifiestos. Pero cada secreto tiene su pequeño cofrecillo, ese secreto absoluto, bien encerrado elude todo dinamismo. La vida íntima conoce aquí una síntesis de la Memoria y de la Voluntad; aquí está la *voluntad de hierro* no contra el exterior, contra los otros, sino allende de toda psicología de lo contrario. En torno de algunos recuerdos de nuestro ser, tenemos la seguridad de un *cofrecillo* absoluto.[15]

Pero he aquí que con ese cofrecillo absoluto nosotros también hablamos en metáforas. Volvamos a nuestras imágenes.

VII

El cofre, sobre todo el cofrecillo, del que uno se apropia con más entero dominio, son *objetos que se abren*. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; pero ¡se abre! Entonces, este objeto que se abre es, como diría un filósofo matemático, la primera diferencial del descubrimiento. Estudiaremos en un capítulo ulterior la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fue-

[15] Mallarmé escribe en una carta a Aubanel: "Todo hombre tiene un secreto, muchos mueren sin haberlo encontrado, y no lo encontrarán porque ya muertos el secreto no existe ni ellos tampoco. Yo estoy muerto y he resucitado con la llave de pedrería de mi último cofrecillo espiritual. A mí me corresponde ahora abrirlo en ausencia de toda impresión ajena y su misterio se derramará en un cielo hermoso." (Carta del 16 de julio de 1866.)

ra queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad.

Para alguien que valúa bien, alguien que se sitúa en la perspectiva de los valores de la intimidad, esta dimensión puede ser infinita.

Una página maravillosa de lucidez va a demostrárnoslo, dándonos un verdadero teorema de topoanálisis de los espacios de intimidad.

Escogemos esta página en la obra de un escritor que analiza las obras literarias en función de las imágenes dominantes.[16] Jean-Pierre Richard nos hace revivir la apertura del cofrecillo encontrado bajo el signo de *El escarabajo de oro* en el cuento de Edgar Allan Poe. Primeramente, las joyas encontradas tienen un valor inestimado. No son joyas "ordinarias". El tesoro no está inventariado por un notario, sino por un poeta. Se carga "de desconocido y de posible, el tesoro se vuelve nuevamente objeto imaginario generador de hipótesis y de sueños, se ahonda y se evade de sí mismo hacia una infinidad de otros tesoros". Parece así que en el momento en que el relato llega a su conclusión, una conclusión fría como la de un cuento policiaco, no quiere perder nada de su riqueza onírica. La imaginación no puede decir nunca "no es más que esto". Hay siempre más que esto. Como hemos repetido varias veces, la imagen de la imaginación no está sometida a una comprobación de la realidad.

Y terminando la valuación del contenido por la valuación del continente, Jean-Pierre Richard ofrece esta fórmula densa: "Nunca llegamos al fondo del cofrecillo." ¿Cómo explicar mejor la infinitud de la dimensión íntima?

A veces, un mueble amorosamente labrado tiene

[16] Jean-Pierre Richard, "Le vertige de Baudelaire", en *Critique*, núms. 100-101, p. 777

perspectivas interiores modificadas sin cesar por el ensueño. Se abre el mueble y se descubre una morada. Una casa que está oculta en un cofrecillo. Así, en un poema en prosa de Charles Cros se encuentra una de estas maravillas donde el poeta prolonga al ebanista. Los bellos objetos realizados por una mano hábil son naturalmente "continuados" por el ensueño del poeta. Para Charles Cros, nacen seres imaginarios del "secreto" del mueble de marquetería.

"Para descubrir el misterio del mueble, para penetrar tras las perspectivas de marquetería, para llegar al mundo imaginario a través de los pequeños espacios", ha sido preciso que tuviera la "mirada bien penetrante, el oído bien fino, la atención bien aguzada". En efecto, la imaginación afila todos nuestros sentidos. La aprehensión imaginante prepara nuestros sentidos a la instantaneidad. Y el poeta continúa:

"Pero he entrevisto, por fin, la fiesta clandestina, he oído los minuetos minúsculos, he sorprendido las complicadas intrigas que se traman en el mueble."

"Se abren los batientes de las puertas, se ve un salón como para insectos, se advierten las baldosas blancas, marrones y negras en una perspectiva exagerada." [17]

Si el poeta cierra el cofrecillo suscita una vida nocturna en la intimidad del mueble.

"Cuando el mueble está cerrado, cuando el oído de los inoportunos está tapado por el sueño o colmado de ruidos exteriores, cuando el pensamiento de los hombres pesa sobre algún objeto positivo,

Entonces surgen extrañas escenas en el salón del mueble, algunos personajes insólitos por su aspecto y su tamaño salen de los pequeños espejos."

Esta vez, en la noche del mueble, los reflejos encerrados reproducen objetos. La inversión del interior y el exterior es vivida por el poeta con tal

[17] Charles Cros, *Poèmes et proses*, ed. Gallimard, p. 87. El poema "El mueble", de *Le coffret de Santal* está dedicado a Mme Mauté de Fleurville.

intensidad que repercute en una intervención de objetos y de reflejos.

Y una vez más, después de haber soñado en ese minúsculo salón que enfebrece un baile de rancios personajes, el poeta abre el mueble: "las luces y los fuegos se apagan, los invitados, los elegantes, las coquetas y los padres ancianos, desaparecen todos juntos, sin preocuparse de su dignidad, por los espejos, los corredores y las columnatas; los sillones, las mesas y las cortinas se evaporan.

"Y el salón queda vacío, silencioso y limpio." La gente seria puede decir entonces con el poeta, "es un mueble de marquetería y nada más". Haciendo eco a esta opinión sensata, el lector que no quiera jugar con las inversiones de lo grande y lo pequeño, del exterior y de la intimidad, podrá decir a su vez: "Es un poema y nada más." *"And nothing more."*

En realidad el poeta ha traducido a lo concreto un tema psicológico bien general: habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La comprobación es la muerte de las imágenes. *Imaginar* será siempre más grande que *vivir*.

El trabajo del secreto prosigue sin fin, del ser que oculta al ser que se oculta. El cofrecillo es un calabozo de objetos. Y he aquí que el soñador se encuentra en el calabozo de su secreto. Lo quisiera abrir y quisiera abrirse. ¿No pueden acaso leerse estos versos de Jules Supervielle en los dos sentidos? [18]

Je cherche dans des coffres qui m'entourent brutalement
Mettant des ténèbres sens dessus dessous
Dans des caisses profondes, profondes
Comme si elles n'étaient plus de ce monde.

[Busco en los cofres que me rodean brutalmente / Poniendo tinieblas por arriba y por debajo / En cajas profundas, profundas / Como si ya no fueran de este mundo]

[18] Supervielle, *Gravitations*, p. 17

El que entierra un tesoro se entierra con él. El secreto es una tumba y por algo el hombre discreto se jacta de ser una tumba para los secretos que se le confían.

Toda intimidad se esconde. Joë Bousquet escribe:[19] "Nadie me ve cambiar. Pero, ¿quién me ve? Yo soy mi *escondite.*"

No queremos recordar en esta obra el problema de la intimidad de las sustancias. Lo hemos esbozado en otros libros.[20] Por lo menos debemos señalar la homodromía de los dos soñadores que buscan la intimidad del hombre y la intimidad de la materia. Jung ha ilustrado bien esta correspondencia de los soñadores alquímicos (*cf. Psychologie und Alchemie*). Dicho de otro modo, hay sólo un *lugar* para lo *superlativo* de lo *oculto.* Lo oculto en el hombre y lo oculto en las cosas corresponde al mismo topoanálisis en cuanto se penetra en esa extraña región de lo *superlativo*, región apenas estudiada por la psicología. A decir verdad, toda positividad hace recaer lo superlativo sobre lo comparativo. Para entrar en el dominio de lo superlativo, hay que dejar lo positivo por lo imaginario. Hay que escuchar a los poetas.

[19] Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 90.

[20] *Cf. La terre et les rêveries du repos*, cap. I, y *La formation de l'esprit scientifique* (aportación a un psicoanálisis del conocimiento objetivo), cap. VI.

IV. EL NIDO

Recogí un nido en el esqueleto de la hiedra.
Un nido suave de musgo campestre y hierba de ensueño.

(YVAN GOLL, "Tombeau du père", apud *Poètes d'aujourd'hui*. 50, Seghers, p. 156.)

Nidos blancos, vuestros pájaros van a florecer
Voláréis senderos de pluma.

(ROBERT GANZO, *L'œuvre poétique*, Grasset, p. 63.)

I

EN UNA frase breve Victor Hugo asocia las imágenes y los seres de la función de habitar. Para Quasimodo, dice,[1] la catedral había sido sucesivamente "el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo". "Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura... se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón." Eran necesarias todas esas imágenes para explicar cómo un ser desgraciado toma la forma atormentada de todos esos escondites, en los rincones del complejo edificio. Así el poeta, por la multiplicidad de las imágenes, nos vuelve sensibles al poder de los distintos refugios. Pero añade en seguida a las imágenes que proliferan un signo de moderación. "Es inútil —prosigue Hugo— advertir al lector que no tome al pie de la letra las figuras que nos vemos obligados a emplear aquí para expresar ese acoplamiento singular, simétrico, inmediato, casi consustancial de un hombre y un edificio."

[1] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. IV, § 3.

Por otra parte, es muy notable que incluso en la casa luminosa la conciencia del bienestar suscite las comparaciones del animal en sus refugios. El pintor Vlaminck, viviendo en su casa tranquila, escribe: [2] "El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo." Así el bienestar nos devuelve a la primitividad del refugio. Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde. Buscando en las riquezas del vocabulario todos los verbos que traducirían todas las dinámicas del retiro, se encontrarían imágenes del movimiento animal, de los movimientos de repliegue que están inscritos en los músculos. ¡Qué suma de seres animales hay en el ser del hombre! Nuestras investigaciones no van tan lejos. Sería ya mucho si pudiéramos dar imágenes válidas del refugio, demostrando que al comprender dichas imágenes las vivimos un poco.

Con el nido, y con la concha sobre todo, encontraremos todo un lote de imágenes que vamos a tratar de caracterizar como imágenes primeras, imágenes que solicitan en nosotros una primitividad. Mostraremos luego cómo, en una dicha física, al ser le gusta "retirarse en su rincón".

II

Ya en el mundo de los objetos inertes, el nido recibe una valuación extraordinaria. Se quiere que sea *perfecto,* que lleve la marca de un instinto muy seguro. Nos asombramos de ese instinto, y el nido pasa fácilmente por una maravilla de la vida animal. Tomemos en la obra de Ambroise Paré un ejemplo de esa perfección tan ensalzada: [3] "La industria y el artificio con que todos los animales hacen

[2] Vlaminck, *Poliment*, 1931, p. 52.

[3] Ambroise Paré, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme*, Oeuvres complètes, ed. J. F. Malgaigne, t. III, p. 740.

su nido, son tan grandes que no es posible mejorarlos, hasta el punto que superan a todos los albañiles, carpinteros y constructores; porque no hay hombre que haya sabido hacer para él y sus hijos un edificio tan pulido como el que estos pequeños animales hacen para ellos, tanto que tenemos un proverbio que dice que los hombres saben hacerlo todo, excepto los nidos de los pájaros."

La lectura de un libro que se limita a los hechos, reduce bien pronto este entusiasmo. Por ejemplo, en la obra de Landsborough-Thomson, se nos dice que los nidos están con frecuencia apenas esbozados, y a veces terminados de cualquier modo. "Cuando el águila dorada anida en un árbol, levanta a veces un enorme montón de ramas al cual añade otro todos los años, hasta que todo este andamiaje se derrumba un día bajo su propio peso."[4] Entre el entusiasmo y la crítica científica, encontraríamos mil matices, si siguiéramos la historia de la ornitología. Pero no es ese nuestro tema. Indiquemos solamente que sorprendemos aquí una polémica de los valores que deforman a menudo ambos aspectos de la realidad. Podemos preguntarnos si esa caída, no del águila, sino del nido del águila, no proporciona al autor que la describe la pequeña satisfacción de ser irreverente.

III

Nada más absurdo, hablando con certeza, que las valuaciones *humanas* de las imágenes del nido. El nido es sin duda, para el *pájaro*, una morada suave y caliente. Es una casa para la vida: sigue cobijando al pajarillo que surge del huevo. Para el pájaro que sale del huevo el nido es un plumón externo antes que la piel desnuda reciba su plumón corpóreo. ¡Pero qué prisas de convertir tan pobre cosa en una imagen humana, una imagen para el hombre! Se sentiría el ridículo de la imagen si se aproximara realmente el "nido" bien

[4] A. Landsborough-Thomson, *Les oiseaux*, ed. Cluny, 1934, p. 104.

cerrado, el "nido" bien caliente que se prometen los enamorados, al nido verdadero perdido en la enramada. Los pájaros, no es necesario señalarlo, sólo conocen los amores pasajeros. El nido se construye más tarde, después de la locura amorosa a través de los campos. Si hubiera que soñar en todo esto aprendiendo en ello lecciones humanas, habría que elaborar también una dialéctica del amor en los bosques y del amor en un cuarto de la ciudad. Pero tampoco es nuestro este tema. Hay que ser André Theuriet para comparar el desván a un nido adornando su comparación con este único comentario: "¿no le gusta al sueño trepar allá arriba?" [5]

El "nido vivido" es, pues, una imagen mal iniciada. Sin embargo, tiene virtudes iniciales que el fenomenólogo aficionado a los pequeños problemas puede descubrir. Es una nueva oportunidad para borrar un malentendido sobre la función principal de la fenomenología filosófica. La tarea de esta fenomenología no es la de descubrir los nidos encontrados en la naturaleza, labor positiva reservada al ornitólogo. La fenomenología filosófica del nido empezaría si pudiéramos dilucidar el interés que nos capta al hojear un álbum de nidos, o, más radicalmente todavía, si pudiéramos encontrar de nuevo nuestro deslumbramiento candoroso cuando antaño descubríamos un nido. Este deslumbramiento no se desgasta, el descubrimiento de un nido nos lleva otra vez a nuestra infancia, a una infancia. A las infancias que deberíamos haber tenido. Son raros aquellos de nosotros a quienes la vida ha dado la plena medida de su cosmicidad.

Cuántas veces he conocido en mi jardín la decepción de descubrir un nido *demasiado tarde*. Ha llegado el otoño, el follaje se desnuda ya. En el ángulo formado por dos ramas, he aquí un nido abandonado. ¡Estaban allí el padre, la madre y los pequeñuelos y yo no los he visto!

[5] André Theuriet, *Colette*, p. 209.

Descubierto tardíamente en el bosque invernal, el nido vacío reta al buscador. El nido es un escondite de la vida alada. ¿Cómo ha podido ser invisible? ¿Invisible frente al cielo, lejos de los sólidos escondites de la tierra? Pero puesto que para determinar bien los matices de ser de una imagen, hay que añadirle una sobreimpresión, he aquí una leyenda que lleva hasta el extremo la imaginación del nido invisible. La tomamos del hermoso libro de Charbonneaux-Lassay: *El bestiario de Cristo.*[6] "Se pretendía que la abubilla podría disimularse completamente a la vista de todos los seres vivos, por lo que a fines de la Edad Media se creía aún que en el nido de la abubilla había una hierba de varios colores que hace al hombre invisible cuando la lleva encima."

He aquí tal vez "la hierba de sueño" de Yvan Goll.

Pero los sueños de nuestro tiempo no van tan lejos y el nido abandonado ya no contiene la hierba de la invisibilidad. Recogido en el seto como una flor marchita, el nido no es más que una "cosa". Tengo derecho de cogerlo en la mano, de deshojarlo. Me vuelvo melancólicamente hombre de los campos y de los matorrales, presumiendo un poco del saber que transmito a un niño diciendo: "es un nido de paro".

Así el viejo nido entra en una categoría de objetos. Cuanto más diversos sean los objetos más sencillo se hará el concepto. A fuerza de coleccionar nidos se deja a la imaginación en paz. Se pierde contacto con el nido vivo.

Sin embargo, es el nido-vivo el que podría introducir una fenomenología del nido real, del nido encontrado en la naturaleza y que se convierte por un instante —la palabra no es demasiado grande— en el centro de un universo, en el dato de una situación cósmica. Levanto suavemente una rama, el pájaro está allí incubando los huevos. Es pájaro que no echa a volar. Se estremece solamente un poco.

[6] L. Charbonneaux-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, París, 1940, p. 489.

Tiemblo ante la idea de hacerlo temblar. Temo que el pájaro que incuba sepa que soy un hombre, el ser que ha perdido la confianza de los pájaros. Permanezco inmóvil. Se apaciguan dulcemente —¡o yo lo imagino!— el miedo del pájaro y mi temor de asustarlo. Respiro mejor. Dejo caer la rama. Volveré mañana. Hoy hay dentro de mí un gran júbilo: los pájaros han anidado en mi jardín.

Y a la mañana siguiente cuando vuelvo, caminando por la avenida con más cuidado que la víspera, veo en el fondo del nido ocho huevos de un color blanco rosáceo. Dios mío, ¡qué pequeños son! ¡Qué pequeño es un huevo de los matorrales!

He aquí el nido vivo, el nido habitado. El nido es la casa del pájaro. Hace mucho tiempo que lo sé, mucho tiempo que me lo han dicho. Se trata de una historia tan vieja que vacilo en repetirla, en repetírmela. Y sin embargo, acabo de revivirla. Y recuerdo, con una gran simplicidad de la memoria, los días en que, en mi vida, he descubierto un nido vivo. ¡Qué raros son, en una existencia, estos recuerdos reales!

Y qué bien comprendo ahora la página de Toussenel que escribe: "El recuerdo del primer nido de pájaros que encontré yo solo, ha quedado grabado en mi memoria más profundamente que el del primer premio de traducción que gané en el colegio. Era un lindo nido de verderón con cuatro huevos gris rosado cubiertos de vetas rojas como un mapa de geografía emblemática. Sentí en seguida una conmoción de placer indecible que paralizó durante más de una hora mi mirada y mis piernas. El azar me señalaba ese día mi vocación." [7] ¡Qué hermoso texto para nosotros que buscamos los intereses primeros! Vibrando desde el principio ante tal "conmoción", se entiende mejor que Toussenel haya podido integrar en su vida y en su obra toda la filosofía armónica de un Fourier, y añadir a la vida del pájaro una vida emblemática con la dimensión del universo.

Pero en la vida más ordinaria, en un hombre

[7] A. Toussenel, *Le monde des oiseaux, Ornithologie passionnelle*, Paris, 1853, p. 32.

que vive en los bosques y en los campos, el descubrimiento de un nido es siempre una emoción nueva. Fernand Lequenne, el amigo de las plantas, paseándose con su mujer Matilde, ve un nido de curruca en un matorral de espina negro: "Matilde se arrodilla, alza un dedo, roza el musgo fino, y deja el dedo levantado...

"De repente me estremece un escalofrío.

"La significación femenina del nido colgado en la horca de dos ramas, acaba de ser descubierta por mí. La mata adquiere un valor tan humano que grito:

"—¡No lo toques, sobre todo, no lo toques!" [8]

IV

La "conmoción" de Toussenel, el "escalofrío" de Lequenne llevan la marca de la sinceridad. Les hicimos eco en nuestro libro, porque es en los libros donde gozamos la sorpresa de "descubrir un nido". Continuemos, pues, nuestra búsqueda de nidos en la literatura. Vamos a dar un ejemplo en que el escritor aumenta, dándole un nuevo tono, el valor domiciliario del nido. Tomamos este ejemplo de Henry-David Thoreau. En su página, el árbol entero es para el pájaro el vestíbulo del nido. Ya el árbol que tiene el honor de albergar un nido participa en su misterio. El árbol es ya para el pájaro un refugio. Thoreau nos muestra un pico-verde tomando todo un árbol para su morada. Compara esta toma de posesión con el júbilo de una familia que vuelve a habitar la casa largo tiempo abandonada. "Así cuando una familia vecina, después de una larga ausencia, vuelve a una casa vacía, oigo el rumor alegre de las voces, las risas de los niños, veo el humo de la cocina. Las puertas se abren de par en par. Los niños corren por el *hall* gritando. Así el pico-verde se precipita en el dédalo de las ramas, abre aquí una ventana, sale de ella gorjeando, se lanza por otro lado, ventila la casa. Hace resonar

[8] Fernand Lequenne, *Plantes sauvages*, p. 263.

su voz arriba, abajo, prepara su morada... y toma posesión de ella." [9]

Theoreau acaba de darnos el nido y la casa en expansión. ¿No es acaso notable que el texto de Thoreau se anime en las dos direcciones de la metáfora: La casa alegre es un nido vigoroso —la confianza del pico-verde en el refugio del árbol donde oculta su nido es la toma de posesión de una morada. Rebasamos aquí el alcance de las comparaciones y de las alegorías. El pico-verde "propietario" que aparece en la ventana del árbol, que canta en el balcón, corresponde, dirá sin duda la crítica razonable, a una "exageración". Pero el alma poética le agradecerá a Thoreau que le dé, con el nido del tamaño del árbol, un aumento de imagen. El árbol es un nido en cuanto un gran soñador se esconde en él. Leemos en *Las memorias de ultratumba* esta confidencia-recuerdo de Chateaubriand. "Había instalado un asiento, como un nido, en uno de aquellos sauces: allí, aislado entre el cielo y la tierra, pasaba horas en compañía de las currucas."

De hecho, en el jardín, el árbol habitado por el pájaro se nos hace más querido. Tan misterioso, tan invisible como es a menudo el pico todo vestido de verde entre la enramada, se nos hace familiar. El pico-verde no es un habitante silencioso. Y no pensamos en él cuando canta, sino cuando trabaja. A lo largo del tronco del árbol, su pico golpea la madera. Desaparece con frecuencia, pero se le oye siempre. Es un obrero del jardín.

Y de esta manera el pico-verde ha entrado en el universo sonoro. Lo convierto para mí en una imagen saludable. Cuando en mi casa parisiense un vecino martilla clavos en la pared a una hora demasiado tardía, yo "naturalizo" el ruido. Fiel a mi método de apaciguamiento frente a todo lo que me incomoda, me imagino que estoy en mi casa de Dijon y me digo, encontrando natural todo lo que oigo: "Es mi pico-verde que trabaja en mi acacia."

[9] Henry-David Thoreau, *Walden, or life in the woods*

V

El nido como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de la casa sencilla. De la imagen del nido a la imagen de la casa o viceversa, el tránsito no puede hacerse más que bajo el signo de la *simplicidad*. Van Gogh, que ha pintado muchos nidos y muchas chozas, escribe a su hermano: "La choza con su techo de juncos me ha hecho pensar en el nido de un reyezuelo." [10] ¿Acaso no hay un aumento de interés para el ojo del pintor si pintando un nido sueña con la choza, si pintando una choza sueña con un nido? Con tales nudos de imágenes parece que se sueña dos veces, que se sueña en dos tonos. La imagen más sencilla se duplica, es ella misma y otra cosa más. Las chozas de Van Gogh están sobrecargadas de bálago. Una paja gruesa, burdamente trenzada, subraya la voluntad de albergar, desbordando los muros. El techo es aquí el testimonio dominante de todas las virtudes de albergue. Bajo el cobertor del techo los muros son de adobe. Las aberturas son bajas. La choza está colocada sobre la tierra como un nido sobre el campo.

Y el nido del reyezuelo bien se parece a una choza, porque es un nido cubierto, un nido redondo. El abate Vincelot lo describe en estos términos: "El reyezuelo da a su nido la forma de una bola muy redonda, en la cual se abre un pequeño orificio en la parte de arriba, a fin de que el agua no pueda penetrar. Este orificio suele disimularse bajo una rama. Con frecuencia he examinado el nido por todos lados antes de encontrar la abertura que deja paso a la hembra." [11] Viviendo en su enlace manifiesto la choza-nido de Van Gogh, las palabras empiezan a reírse dentro de mí. Me complace repetir que un reyecito habita la choza. He aquí una imagen-cuento, una imagen que sugiere historias.

[10] Van Gogh, *Lettres à Théo*, p. 12.

[11] Vincelot, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs moeurs ou essais étymologiques sur ornithologie*, Angers, 1867, p. 233.

VI

La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad.

En este terreno todo sucede por toques sencillos y delicados. El alma es tan sensible a esas simples imágenes que en una lectura armónica oye todas las resonancias. Una lectura al nivel de los conceptos resultaría insípida, fría, lineal Nos pide que comprendamos las imágenes unas tras otras. Y en este terreno de la imagen del nido los rasgos son tan simples que nos sorprende que puedan encantar a un poeta. Pero la simplicidad trae el olvido y de súbito sentimos gratitud hacia el poeta que encuentra, en un toque raro, el talento de renovarla. ¿Cómo no vibraría el fenomenólogo ante esta renovación de una simple imagen? Entonces se lee con el corazón conmovido, el sencillo poema que Jean Caubère escribió con el título de *El nido tibio.* Dicho poema cobra aún más amplitud si se considera que aparece en un libro austero escrito bajo el signo del desierto:[12]

Le nid tiède et calme
Où chante l'oiseau
. . .
Rappelle les chansons, les charmes
Le seuil pur
De la vieille maison.

[12] Jean Caubère. *Déserts,* ed. Debresse, París. p. 25.

[El nido tibio y en calma / Donde el pájaro canta / ... / Recuerda las canciones, el encanto, / El umbral puro / De la vieja casa.]

Y el umbral aquí es el umbral acogedor, el umbral que no impone por su majestad. Ambas imágenes: el nido en calma y la vieja casa, tejen sobre el telar de los sueños la tela tupida de la intimidad. Y las imágenes son simples, sin ninguna preocupación de pintoresquismo. El poeta ha sentido exactamente que una especie de acorde musical iba a resonar en el alma de su lector por la evocación del nido, de un canto de pájaros, de la atracción que nos llama hacia la vieja casa, hacia la primera morada. Pero para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? Oímos un *ay* en ese canto de ternura. Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas.

VII

De este modo, los valores desplazan los hechos. En cuanto se ama una imagen, ya no puede ser la copia de un hecho. Uno de los más grandes soñadores de la vida alada, Michelet, nos dará otra prueba de ello. Sin embargo, sólo consagra unas cuantas páginas a la "arquitectura de los pájaros", pero al mismo tiempo dichas páginas piensan y sueñan.

El pájaro, dice Michelet, es un obrero sin herramientas. No tiene "ni la mano de la ardilla, ni el diente del castor". "La herramienta es realmente, el cuerpo del propio pájaro, su pecho, con el que prensa y oprime los materiales hasta hacerlos absolutamente dóciles, mezclarlos, sujetarlos a la obra general."[13] Y Michelet nos sugiere la casa cons-

[13] Jules Michelet, *L'oiseau*, 4ª ed., 1858, pp. 208 s. Joubert (*Pensées*, II, p. 167) escribe: "Sería útil investigar si las formas que da a su nido un pájaro que nunca ha visto ningún nido, tienen alguna analogía con su constitución interior."

truida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma. "Por dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular no es otra cosa que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombando el muro por todos lados logra formar ese círculo." La hembra, torno vivo, ahueca su casa. El macho trae de fuera materiales diversos, briznas sólidas. Con todo eso, mediante una activa presión, la hembra confecciona un fieltro.

Y Michelet continúa: "La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una de esas briznas de hierba que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones."

¡Qué inverosímil inversión de las imágenes! ¿No es acaso aquí el seno creado por el embrión? Todo es empuje interno, intimidad físicamente dominadora. El nido es un fruto que se hincha, que presiona sobre sus propios límites.

¿Del fondo de qué ensueños brotan tales imágenes? ¿No vienen del sueño de la protección más próxima, de la protección ajustada a nuestro cuerpo? Los sueños de la casa-vestido no son ajenos a quienes se complacen en el ejercicio imaginario de la función de habitar. Trabajando el albergue del modo con que Michelet sueña en su nido, no revestiríamos un traje hecho, tan frecuentemente marcado con un mal signo por Bergson. Tendríamos la casa personal, el nido de nuestro cuerpo afelpado a nuestra medida. Cuando después de las pruebas de la vida le ofrecen a Colas Breugnon, el personaje de Romain Rolland, una casa más grande, más cómoda, la rechaza como un traje que no fuera a su medida. "Me haría bolsas o bien yo lo haría reventar", dijo.[14]

[14] Romain Rolland, *Colas Breugnon*, p. 103.

Y así, prolongando hasta lo humano las imágenes del nido reunidas por Michelet, se comprende que, desde su origen, dichas imágenes eran humanas. Es difícil que algún ornitólogo describa, al modo de Michelet, la construcción de un nido. Ese nido debe llamarse "nido Michelet". El fenomenólogo experimentará en él dinamismos de un extraño acurrucamiento, un acurrucamiento activo, sin cesar renovado. No se trata de una dinámica del insomnio donde el ser da vueltas y más vueltas en su lecho. Michelet nos llama al modelado del albergue, modelado que por medio de finos toques alisa y suaviza una superficie primitivamente heterogénea y erizada. Además, la página de Michelet nos trae un documento raro, pero por eso mismo precioso, de imaginación material. Quien ama las imágenes de la materia no puede olvidar la página de Michelet, porque nos describe el *modelado en seco*. Es el modelado, es el acoplamiento en el aire seco y en el sol estival, del musgo y del plumón. El nido de Michelet está construido a la gloria del afelpamiento.

Observemos que hay pocos soñadores de nidos que amen los nidos de golondrinas, hechos, según dicen ellos, con saliva y lodo. Nos hemos preguntado ¿dónde habitaban las golondrinas cuando no había casas ni ciudades? La golondrina no es, pues, un pájaro "normal"; Charbonneaux-Lassay escribe (*loc. cit.*, p. 572): "He oído decir a los campesinos de la Vendée que un nido de golondrinas infunde miedo, incluso en invierno, a los diablos de la noche."

VIII

Si se profundizan un poco los ensueños ante un nido, no se tarda en tropezar con una especie de paradoja de la sensibilidad. El nido —lo *comprendemos* en seguida— es precario y, sin embargo, pone en libertad dentro de nosotros un *ensueño de la seguridad*. ¿Cómo es posible que su fragilidad evidente no detenga semejante ensueño? La respuesta a esta paradoja es sencilla: soñamos como fenomenólogo que se ignora. Revivimos, en una

especie de ingenuidad, el instinto del pájaro. Nos complacemos en acentuar el mimetismo del nido todo verde entre el verde follaje. Lo hemos visto decididamente, pero decimos que estaba bien escondido. Ese centro de vida animal está disimulado en el inmenso volumen de la vida vegetal. El nido es un ramillete de hojas que canta. Participa de la paz vegetal. Es un punto en el ambiente de dicha de los grandes árboles.

Un poeta escribe:[15]

J'ai rêvé d'un nid où les arbres repoussaient la mort.

[Soñé con un nido donde los árboles rechazaban la muerte.]

Así, contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. ¿Construiría el pájaro su nido si no tuviera su instinto de confianza en el mundo? Si entendemos este llamamiento, si hacemos de este frágil albergue que es el nido —paradójicamente sin duda, pero en el impulso mismo de la imaginación— un refugio absoluto, volvemos a las fuentes de la casa onírica. Nuestra casa, captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo. Vivimos allí con una confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada. Para vivir dicha confianza, tan profundamente inscrita en nuestros sueños, no necesitamos enumerar razones materiales de confianza. El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido —si estamos realmente en el origen de nuestros sueños— no conocen la hostilidad del mundo. Para el hombre la vida empieza durmiendo bien y todos los huevos de los

[15] Adolphe Shedrow, *Berceaux sans promesses*, ed. Seghers, p. 33. Shedrow dice además:

J'ai rêvé d'un nid où les âges ne dormaient plus.

[He soñado un nido donde los siglos ya no dormían.]

nidos están bien incubados. La experiencia de la hostilidad del mundo —y por consiguiente nuestros sueños de defensa y agresividad— son más tardíos. En su germen toda vida es bienestar. El ser comienza por el bienestar. En su contemplación del nido, el filósofo se tranquiliza prosiguiendo una meditación de su ser en el ser tranquilo del mundo. Traduciendo entonces al lenguaje de los metafísicos de hoy el candor absoluto de su ensueño, el soñador puede decir: el mundo es el nido del hombre.

El mundo es un nido; un inmenso poder guarda en ese nido a los seres del mundo. En *La historia de la poesía de los hebreos* (trad. Carlowitz, p. 269), Herder da una imagen completa del cielo inmenso apoyado sobre la inmensa Tierra: "El aire es una paloma que, apoyada sobre su nido, calienta a sus hijuelos."

Yo pensaba en estas cosas; tenía estos sueños y he aquí que leo en los *Cahiers G. L. M.*, otoño de 1954, una página que me ayuda a sostener el axioma que "mundifica" el nido, que hace del nido el centro de un mundo. Boris Pasternak habla del "instinto, con la ayuda del cual, como la golondrina, construimos un mundo —un nido enorme, conglomerado de tierra y de cielo, de muerte y de vida, y de dos tiempos, el que está disponible y el que hace falta".[16] Sí, dos tiempos, porque ¿qué duración necesitamos para que pudieran propagarse, a partir del centro de nuestra intimidad, unas ondas de apaciguamiento que irían hasta los límites del mundo?

Pero qué concentración de imágenes encontramos en el mundo-nido de golondrina de Boris Pasternak. Sí, ¿por qué dejaríamos de modelar, de aglomerar la masa del mundo en torno de nuestro albergue? El nido del hombre, el mundo del hombre no se acaba nunca. Y la imaginación nos ayuda a continuarlos. El poeta no puede abandonar una imagen tan grande, o más exactamente, semejante

[16] *Cahiers G. L. M.*, otoño de 1954, trad. André Du Bouchet, p. 7.

imagen no puede abandonar a su poeta. Boris Pasternak ha escrito muy justamente (*loc. cit.*, p. 5). "El hombre es mudo, es la imagen la que habla. Porque es evidente que la imagen *sola* puede sostenerse al mismo paso que la naturaleza."

V. LA CONCHA

I

A LA CONCHA le corresponde un concepto tan rotundo, tan seguro, tan duro que, no pudiendo simplemente dibujarla, el poeta se ve reducido a hablar de ella y se encuentra al principio falto de imágenes. Queda detenido, en su evasión hacia los valores soñados, por la realidad geométrica de las formas. Y las formas son tantas, frecuentemente tan nuevas, que la imaginación es vencida por la realidad. Aquí, la naturaleza imagina y la naturaleza es sabia. Bastará contemplar un álbum de amonitas para reconocer que, desde el periodo secundario, los moluscos construían su concha siguiendo las lecciones de la geometría trascendente. Las amonitas hacían su morada sobre el eje de una espiral logarítmica. En el hermoso libro de Monod-Herzen se encontrará una exposición muy clara de esa construcción de las formas geométricas por la vida.[1]

Claro que el poeta puede entender esta categoría estética de la vida. El bello texto que ha escrito Paul Valéry está todo iluminado de espíritu geométrico. Para el poeta. "un *cristal*, una *flor*, una *concha* se desprenden del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Son para nosotros objetos privilegiados, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos a la reflexión que todos los otros que vemos indistintamente".[2] Parece que para

[1] Édouard Monod-Herzen, *Principes de Morphologie générale*, ed. Gauthier-Villars, 1927, t. I, p. 119: "Las conchas ofrecen innumerables ejemplos de superficies espirales, en donde las líneas de sutura de las espiras sucesivas son hélices espirales." La geometría de la cola del pavo es más aérea: "Los ojos de la cola del pavo real están situados en los puntos de intersección de un doble haz de espirales, que parecen espirales de Arquímedes" (t. I, p. 58).

[2] Paul Valéry, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, Coll. "Isis", ed. Plon, p. 5.

el poeta, gran cartesiano, la concha es una verdad de geometría animal bien solidificada, por lo tanto "clara y distinta". El objeto realizado es de una gran inteligibilidad. Es la *formación* y no la forma lo que es misterioso. Pero en el momento de tomar forma ¡qué decisión de por vida en la elección inicial, que consiste en saber si la concha se enrollará hacia la derecha o hacia la izquierda! ¿Qué no se ha dicho respecto a ese torbellino inicial? De hecho, la vida no comienza tanto lanzándose, como girando. Un impulso vital que gira, ¡qué maravilla insidiosa, qué fina imagen de la existencia! ¡Y cuántos sueños podrían soñarse sobre la concha zurda, sobre una concha que derogara la rotación de su especie!

Paul Valéry se detiene largo tiempo ante el ideal de un objeto modelado, de un objeto cincelado que justificaría su valor de ser por la bella y sólida geometría de su forma, desprendiéndose de la simple preocupación de proteger su materia. La divisa del molusco sería entonces: hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella.

En un segundo tiempo de su meditación, el poeta comprende que una concha cincelada por un hombre sería lograda desde fuera, en una especie de actos enumerables que llevan el signo de una belleza retocada, mientras que "el molusco emana su concha", "deja rezumar" la materia con la que va a construir, "destila a su medida su maravillosa cubierta". Y desde la primera vez que rezuma, la casa queda entera. De este modo Valéry llega al misterio de la vida formadora, el misterio de la formación lenta y continua.

Pero esta referencia al misterio de la lenta formación no es más que un tiempo de la meditación del poeta. Su libro es una introducción a un museo de las formas. Unas acuarelas de Paul-A. Robert ilustran la colección. Antes de pintar las acuarelas se ha preparado el objeto, se han pulido las valvas. Esta delicada operación ha revelado la raíz de los colores. Se participa entonces en una voluntad de color, en la historia misma de la coloración. La casa

se revela tan bella, tan intensamente bella que el soñar en habitarla sería un sacrilegio.

II

El fenomenólogo que quiere vivir las imágenes de la función de habitar no debe ceder a las seducciones de las bellezas externas. En general, la belleza exterioriza, trastorna la meditación de la intimidad. El fenomenólogo no puede tampoco seguir al conquiliólogo que debe clasificar la inmensa variedad de los caparazones y de las conchas. El conquiliólogo está ávido de diversidad. Por lo menos el fenomenólogo podría instruirse cerca de él, si éste le confiara sus primeras sorpresas.

Porque aquí también, como para el nido, habría que hacer partir de un primer asombro el interés permanente del observador ingenuo. ¿Es posible que un ser que esté vivo dentro de la piedra, viva en ese trozo de piedra? Este asombro no vuelve a vivirse. La vida desgasta pronto las primeras sorpresas. Además, por una concha "viva", ¡cuántas conchas muertas! Por una concha habitada, ¿cuántas conchas vacías?

Pero la concha vacía, como el nido vacío, suscita los ensueños de refugio. Seguir imágenes tan simples es sin duda un refinamiento del ensueño. Pero el fenomenólogo necesita, a nuestro juicio, llegar a la simplicidad máxima. Creemos, por consiguiente, que resulta interesante proponer una fenomenología de la concha habitada.

III

¡El mejor signo de la admiración es la exageración! Puesto que el habitante de la concha sorprende, la imaginación no va a tardar en hacer surgir de ella seres asombrosos, seres más sorprendentes que la realidad. Hojeemos por ejemplo el bello álbum de Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, y se verán reproducciones de gemas antiguas donde "los animales más inesperados: una liebre, un pá-

jaro, un ciervo, un perro, surgen de una concha como de una caja de prestidigitador".[3] Esta comparación con una caja de prestidigitador resultará bien inútil para quien se sitúe en el eje mismo donde se desarrollan las imágenes. Quien acepta los pequeños asombros, se dispone para imaginar los grandes. En el orden imaginario, es normal que el elefante, ese animal inmenso, salga de una concha de caracol. Sin embargo, es excepcional que se le pida, al estilo de la imaginación, que entre en ella. Ya tendremos ocasión de comprobar en otro capítulo que en el mundo de la imaginación entrar y salir no son imágenes simétricas. "Animales, gigantes y libres se escapan misteriosamente de un pequeño objeto" dice Baltruasitis y añade: "Afrodita ha nacido en esas condiciones."[4] "Lo bello, lo grande, dilatan los gérmenes. Que lo grande surja de lo pequeño es, como demostraremos más tarde, una de las fuerzas de la miniatura."

Todo es dialéctica en el ser que surge de una concha. Y como no surge todo entero, lo que sale contradice a lo que queda encerrado. Lo posterior del ser queda encarcelado en formas geométricas sólidas. Pero a la salida, la vida tiene tanta prisa que no toma siempre una forma designada, como la del lebrato y la del camello. Hay grabados que nos enseñan a la salida extrañas mezclas de seres, como ese caracol reproducido en el libro de Jurgis Baltrusaitis (p. 58), "de cabeza humana barbada y con orejas de liebre, con una mitra y patas de cuadrúpedo". La concha es un caldero de hechicera donde hierve la animalidad. "El Libro de Horas de Marguerite de Beaujeu —continúa Baltrusaitis— abunda en esos personajes grotescos. Algunos de ellos han abandonado su corazón, pero conservan sus pliegues. Cabezas de perro, de lobo, de pájaro, y cabezas humanas se ajustan directamente sobre moluscos sin protección." De esta manera la enso-

[3] Jurgis Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Ed. Colin, p. 57.

[4] Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 56. (En las monedas de Hatria, la cabeza de una mujer con la cabellera al viento, quizá la propia Afrodita, surge de una concha redonda.)

ñación animalesca en libertad realiza el esquema de una evolución animal condensada. Basta abreviar una evolución para engendrar lo grotesco.

De hecho, el ser que sale de su concha nos sugiere los ensueños del ser mixto. No es sólo el ser "mitad carne y mitad pez". Es el ser semimuerto y semivivo y, en los grandes excesos, mitad piedra y mitad hombre. Se trata de la inversa misma del sueño de medusa. El hombre nace de la piedra. Si se estudian atentamente en el libro de Jung *Psychologie und Alchemie* las figuras de la página 86, se verán allí unas melusinas, no melusinas románticas surgidas de las aguas del lago, sino unas melusinas símbolos de alquimia, que contribuyen a formular los sueños de la piedra de donde deben salir los principios de vida. Melusina surge realmente de su cola escamada y depregosa, de su cola, pasado remoto, ligeramente en espiral. No tenemos la impresión de que el ser inferior haya guardado su energía. La cola-concha no expulsa a su habitante. Se trata más bien de un aniquilamiento de la vida inferior por la vida superior. Allí como en todas partes, la vida es enérgica por su cima. Y esa cima tiene su dinamismo en el símbolo acabado del ser humano. Todo soñador de evolución animal piensa en el hombre. En el dibujo de las melusinas alquímicas, la forma humana sale de una pobre forma deshilachada a la cual el dibujante sólo ha dado una atención mínima. Lo inerte no solicita el ensueño, la concha es una envoltura que se va a abandonar. Y las fuerzas de la salida son tales, las fuerzas de producción y de nacimiento son tan impetuosas que pueden hacer surgir de la concha informe dos seres humanos, como están en la figura 11 del libro de C.-G. Jung coronados con una diadema. Es la *doppelköpfige Melusine*, la melusina de dos cabezas.

Todos esos ejemplos nos traen documentos fenomenológicos para una fenomenología del verbo *salir*. Son tanto más puramente fenomenológicos cuanto que corresponden a "salidas inventadas". El animal no es aquí más que un pretexto para multiplicar las imágenes del "salir". El hombre vive

de las imágenes. Como todos los grandes verbos, *salir de* exigiría múltiples investigaciones donde se reunieran, junto a ejemplos concretos, los movimientos apenas sensibles de ciertas abstracciones. Ya no sentimos una acción en las derivaciones gramaticales, en las deducciones y en las inducciones. Los propios verbos se endurecen como si fueran sustantivos. Sólo las imágenes pueden volver a poner en movimiento los verbos.

IV

La imaginación se elabora también sobre el tema de la concha, además de la dialéctica de lo pequeño y de lo grande, la dialéctica del ser libre y del ser encadenado; y ¡qué no puede esperarse de un ser desencadenado!

Es cierto que en la realidad el molusco sale blandamente de su concha. Si nuestro estudio tratara de los fenómenos reales de la conducta "del caracol", dicha conducta se entregaría sin gran dificultad a nuestras observaciones. Y si pudiéramos restaurar, en la observación misma, un candor total, es decir revivir verdaderamente la observación primera, volveríamos a poner en acción ese complejo de miedo y de curiosidad que acompaña a toda primera acción sobre el mundo. Quisiéramos ver y tenemos miedo de ver. Éste es el umbral sensible de todo conocimiento. El interés ondula sobre dicho umbral, se turba, vuelve. El ejemplo que encontramos para indicar el complejo miedo y curiosidad, no es grande. El miedo ante el caracol se tranquiliza inmediatamente, está gastado, es "insignificante"; pero en estas páginas nos dedicamos al estudio de lo insignificante. Y a veces revela extraños refinamientos. Para revelarlos, situémoslos bajo la lente de aumento de la imaginación.

Cómo se amplifican esas ondulaciones de miedo y de curiosidad, cuando la realidad no está allí para modelarlas, cuando se imaginan. Pero aquí no inventamos nada. Damos documentos referentes a imágenes que han sido efectivamente imaginadas,

realmente dibujadas y que permanecen grabadas en las gemas y las piedras. Meditemos aún algunas páginas del libro de Baltrusaitis. Nos recuerda la *acción* de un dibujante que nos enseña la hazaña de un perro que "salta de su concha" y se lanza sobre un conejo. Un poco más de agresividad, y el perro enconchado ataca a un hombre. Estamos realmente en presencia del acto de aumento por el cual la imaginación supera a la realidad. Aquí la imaginación opera, no sólo sobre las dimensiones geométricas, sino también sobre fuerzas, sobre velocidades —no ya en un espacio aumentado, sino sobre un tiempo acelerado. Cuando en el cine se acelera la eclosión de una flor, se tiene una imagen sublime de la ofrenda. Diríamos que la flor que se abre entonces sin lentitud, sin reticencia, tiene el sentido del don, que es un don del mundo. Si el cine nos presentara una aceleración del caracol saliendo de su concha, de un caracol empujando rápidamente sus cuernos contra el cielo, ¡qué agresión! ¡Qué cuernos agresivos! El miedo bloquearía toda curiosidad. El complejo miedo-curiosidad quedaría descuartizado.

Hay un signo de violencia en todas estas figuras donde un ser sobrexcitado sale de la concha inerte. El dibujante precipita sus sueños animalescos. Hay que asociar las conchas de caracoles de donde salen cuadrúpedos, pájaros, seres humanos, esas abreviaciones de animales en donde cabeza y cola se encuentran pegadas, y que pertenecen al mismo tipo de ensueños: el dibujo olvida el intermediario del cuerpo. Suprimir los intermediarios es un ideal de rapidez. Una especie de aceleración del impulso vital imaginado quiere que cualquier ser que surge de la tierra encuentre en seguida una fisonomía.

¿Pero de dónde procede el evidente dinamismo de esas imágenes excesivas? Dichas imágenes se animan en la dialéctica de lo oculto y de lo manifiesto. El ser que se esconde, el ser que se "centra en su concha" prepara "una salida". Esto es cierto en toda la escala de las metáforas, desde la resurrección de un ser sepultado, hasta la expresión súbita

del hombre largo tiempo taciturno. Quedándonos aún en el centro de la imagen que estudiamos, el ser prepara explosiones temporales del ser, torbellinos de ser. Las evasiones más dinámicas se efectúan a partir del ser comprimido, y no en la mullida pereza del ser perezoso que sólo desea ir a emperezarse a otro lado. Si se vive la imaginación paradójica del molusco vigoroso —los grabados que comentamos nos dan imágenes claras de ellos— se llega a la más decisiva de las agresividades, a la agresividad diferida, a la agresividad que espera. Los lobos enconchados son más crueles que los lobos errantes.

V

Así, siguiendo un método que nos parece decisivo para la fenomenología de las imágenes, método que consiste en designar la imagen como un exceso de la imaginación, hemos acentuado las dialécticas de lo grande y de lo pequeño, de lo oculto y de lo manifiesto, de lo plácido y lo ofensivo, de lo blando y de lo vigoroso. Hemos seguido a la imaginación en su tarea de crecimiento, hasta un más allá de la realidad. Para superar bien, primero hay que ensanchar. Hemos visto con qué libertad de imaginación trabajan el espacio, el tiempo, las fuerzas. Pero la imaginación no trabaja sólo en el plano de las imágenes. También tiende a los excesos en el plano de las ideas. Hay ideas que sueñan. Ciertas teorías que se ha podido creer científicas, son vastos ensueños, ensoñaciones sin límites. Vamos a dar un ejemplo de una idea-sueño que toma a la concha como el testigo más claro del poder de la vida para constituir formas. Todo lo que tiene forma ha conocido una ontogénesis de concha. El primer esfuerzo de la vida es elaborar conchas. Creemos que un gran sueño de conchas constituye el centro del vasto cuadro de la evolución de los seres que presenta la obra de J.-B. Robinet. Sólo el título de uno de sus libros dice ya bastante respecto a la orientación de sus pensamientos: *Puntos de vista*

filosóficos de la gradación natural de las formas del ser, o ensayos de la naturaleza que aprende a hacer al hombre (Amsterdam, 1768). El lector que tenga la paciencia de leer toda la obra encontrará, bajo forma dogmática, un verdadero comentario de las imágenes dibujadas que evocábamos más arriba. Surgen por todas partes *animalidades parciales*. Los fósiles son, para Robinet, trozos de vida, esbozos de órganos que encontrarán su vida coherente en la cima de una evolución que prepara al hombre. Podría decirse que interiormente el hombre es un ensamblaje de conchas. Cada órgano tiene su causalidad formal propia, ya ensayada, en los largos siglos en que la naturaleza aprendía a hacer al hombre valiéndose de alguna concha. La función construye su forma sobre antiguos modelos, la vida parcial construye su morada como el molusco construye su concha.

Si se sabe revivir esta vida parcial, en la precisión de una vida que se da una forma, el ser que tiene una forma domina los milenios. Toda forma conserva una vida. El fósil no es, pues, simplemente un ser que ha vivido, es un ser que vive todavía dormido en su forma. La concha es el ejemplo más manifiesto de una vida universal *conquiliante*.

Todo esto es afirmado con seguridad por Robinet: "Persuadido —escribe *(op. cit.*, p. 17)— de que los fósiles viven, si no de una vida exterior, porque quizá les falten miembros y sentidos, lo que sin embargo no me atrevería a afirmar, por lo menos de una vida interior, al abrigo, pero muy real en su especie, aunque muy por debajo de la del animal dormido y de la planta; no se me ocurriría negarles los órganos necesarios a las funciones de su economía vital y fuera cual fuese su forma, la concibo como un progreso hacia la forma de sus análogos en los vegetales, en los insectos, en los grandes animales y, por último, en el hombre."

Vienen después en el libro de Robinet descripciones de los hermosos grabados que representan litocarditas, piedras de corazón, encefalitas que son como preludios del cerebro, piedras que imitan la

mandíbula, el pie, el riñón, la oreja, el ojo, la mano, el músculo —y luego las orquis, diorquis y triorquis, las priapolitas, colitas y faloides que imitan los órganos masculinos, y la histerapetia que imita los órganos femeninos.

Nos equivocaríamos si sólo viéramos allí una simple referencia a los hábitos del lenguaje, que nombran los objetos nuevos sirviéndose de comparaciones con objetos comunes. Aquí los nombres piensan y sueñan; la imaginación es activa. Las litocarditas son conchas de corazón, los esbozos de un corazón que va a latir; las colecciones mineralógicas de Robinet son piezas anatómicas de lo que será el hombre cuando la naturaleza sepa hacerlo: algún espíritu crítico objetará que el naturalista del siglo XVIII es "víctima de su imaginación". Pero el fenomenólogo que, por principio, se niega a toda actitud crítica, no puede olvidar que en el exceso mismo del ser dado a unas palabras, en el exceso mismo de las imágenes, se manifiesta un sueño en profundidad. En toda ocasión Robinet, desde el interior, piensa en la forma. Para él la vida es causa de formas. Es natural que la vida, causa de formas, forme formas vivas. Una vez más, para tales ensueños, la forma es la habitación de la vida.

Las conchas, como los fósiles, son otros tantos ensayos de la naturaleza para preparar las formas de las diferentes partes del cuerpo humano; son trozos de hombre, trozos de mujer. Robinet da una descripción de la Concha de Venus que representa la vulva de una mujer. Un psicoanalista no dejaría de ver una obsesión sexual en esas designaciones y en las descripciones de los detalles. Incluso no le sería difícil encontrar en el museo de las conchas representaciones de fantasmas, como el fantasma de la vagina dentada, que es uno de los motivos principales del estudio que Mme Marie Bonaparte ha consagrado a Edgar Poe. Escuchando a Robinet se creería que la naturaleza estuvo loca antes que el hombre. Y qué divertida respuesta daría Robinet a las observaciones psicoanalíticas

o psicológicas, para defender su sistema. Escribe simplemente, tranquilamente (*op. cit.*, p. 53): "No debe sorprendernos la atención de la naturaleza multiplicando los modelos de las partes generatrices, dada su importancia."

Frente a un soñador de sabios pensamientos, como fue Robinet, y que organiza en sistema sus ideas-visiones, un psicoanalista acostumbrado a desenredar complejos familiares resultaría ineficaz. Sería preciso un psicoanálisis cósmico, un psicoanálisis que abandonara un momento las preocupaciones humanas para inquietarse de las contradicciones del cosmos. Sería necesario también un psicoanálisis de la materia que, aceptando el acompañamiento humano de la imaginación de la materia, siguiera más de cerca el fuego profundo de las imágenes de ésta. Aquí en el campo muy circunscrito en que estudiamos las imágenes, habría que resolver las contradicciones de la concha, a veces tan ruda en su exterior y tan suave, tan nacarada en su intimidad. ¿Cómo puede conseguir ese lustre con la frotación de un ser blando? El dedo que sueña rozando el nácar íntimo ¿no supera los sueños humanos, demasiado humanos? Las cosas más sencillas son a veces psicológicamente complejas.

No acabaríamos nunca si nos dejáramos llevar por todos los ensueños de la piedra habitada. Curiosamente, dichos ensueños son largos y breves. Se les puede perseguir sin fin y, sin embargo, la reflexión los detiene de súbito. La concha se humaniza al menor signo y, sin embargo, sabemos que la concha no es humana. Con la concha, el impulso vital de habitación va demasiado rápidamente a su término. La naturaleza obtiene demasiado pronto la seguridad de la vida encerrada. Pero el soñador no puede creer que el trabajo está terminado cuando los muros son sólidos, y así los sueños constructores de concha dan vida y acción a las moléculas tan geométricamente asociadas. Para ellos la concha, en el tejido mismo de su materia, está viva. Vamos ahora a encontrar una prueba de esto en una gran leyenda natural.

VI

El padre jesuita Kircher pretende que en las riberas de Sicilia, "las conchas de pescado, reducidas a polvo, renacen y se reproducen si dicho polvo se riega con agua salada". El abate de Vallemont[5] cita esta fábula como paralelo de la del fénix que renace de sus cenizas. He aquí, pues, un fénix del agua. El abate Vallemont no da fe ninguna a la fábula de uno y otro fénix. Pero nosotros que nos situamos en el reino de la imaginación debemos señalar que los dos fénix han sido imaginados. Son *hechos de la imaginación*, los hechos muy positivos del mundo imaginario.

Estos hechos de imaginación se relacionan además con alegorías que perduran a través de los siglos. Jurgis Baltrusaitis recuerda (*op. cit.*, p. 57) que "hasta la época carolingia, las sepulturas contienen a menudo conchas de caracol, alegoría de una tumba donde el hombre va a ser despertado". Por su parte, Charbonneaux-Lassay escribe (*Le bestiaire du Christ*, p. 922): "Tomada en su conjunto como prueba y como organismo sensible, la concha fue, para los antiguos, un emblema del ser humano completo, cuerpo y alma. El simbolismo de los antiguos hizo de la concha el emblema de nuestro cuerpo, que encierra en una envoltura exterior el alma que anima al ser entero, representada por el organismo del molusco. Así, dijeron que el cuerpo se vuelve inerte cuando el alma se separa de él, lo mismo que la concha es incapaz de moverse cuando está separada de la parte que la anima." Podría reunirse un grueso expediente sobre las "conchas de resurrección":[6] En las sencillas investigaciones que nos ocupan en esta obra, no tenemos por qué insistir sobre las tradiciones lejanas. Todo

[5] Abbé de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, París, 1709 Parte I, p. 189.

[6] Charbonneaux-Lassay cita a Platón, a Jámblico, y se refiere al libro de Victor Magnien *Les mystères d'Eleusis*, VI, Payot.

lo que debemos hacer es preguntarnos cómo las imágenes más simples pueden en ciertos ensueños candorosos alimentar una tradición. Charbonneaux-Lassay dice estas cosas con toda la simplicidad, toda la ingenuidad deseables. Después de haber citado el libro de Job y la invencible esperanza de la resurreción, el autor de *El bestiario de Cristo* añade: "¿Cómo ha sido posible que el tranquilo caracol terrestre haya sido elegido para simbolizar esta fogosa e invencible esperanza? Es que en el tiempo moroso en que la muerte del invierno ciñe la tierra, se hunde en ella, se encierra en su concha como en un ataúd mediante un sólido epigrama calcáreo, hasta que la primavera venga a cantar sobre su tumba las aleluyas de Pascua... Entonces, rompe su tabique y reaparece en el día, lleno de vida."

Al lector que se sonría ante tal entusiasmo, le pediríamos que reviviera la sorpresa vivida por el arqueólogo cuando descubre en un sepulcro de Indre-et-Loire "un féretro conteniendo cerca de 300 conchas de caracol, colocadas de los pies a la cintura del esqueleto..." Semejante contacto con una creencia nos sitúa en su propio origen. Un simbolismo perdido vuelve a encontrase reuniendo sueños.

Entonces, todas las pruebas del poder de renovación, de resurrección, del despertar del ser, que estamos obligados a enumerar unas tras otras, deben tomarse en una coalescencia de ensueños.

Si añadimos a esas alegorías y símbolos de resurrección, el carácter sintetizador de los ensueños de las potencias de la materia, se comprende que los grandes soñadores no puedan olvidar el sueño del fénix de las aguas. La concha en donde se prepara una resurrección, en el sueño sintético, es ella misma materia de resurrección. Y si el polvo en la concha puede conocer la resurrección ¿cómo no encontrará la concha reducida a polvo su fuerza de espiral?

Claro que el espíritu crítico se burla —y esa es su función— de las imágenes incondicionadas. Por un poco, un realista pediría experiencias. Querría, aquí como en todas partes, que se comprobaran las

imágenes confrontándolas con la realidad. Ante un mortero lleno de conchas trituradas, nos diría: ¡fabriquemos, pues un caracol! Pero los proyectos de un fenomenólogo *son más* ambiciosos: quiere vivir *tal* y como los grandes soñadores de imágenes han vivido. Y puesto que subrayamos palabras, rogamos al lector que se fije en que la palabra *tal* supera la palabra *como,* la cual olvidaría precisamente un matiz fenomenológico. La palabra *como* imita, la palabra *tal* implica que nos convertimos en el sujeto mismo que sueña el ensueño.

Así, no amontonaremos nunca bastantes ensueños, si queremos *comprender fenomenológicamente* cómo el caracol fabrica su casa, cómo el ser más blando construye la concha más dura, cómo en ese ser encerrádo resuena el gran ritmo cósmico del invierno y de la primavera. Y ese problema no es un problema psicológicamente vano. Se plantea de nuevo por sí mismo, en cuanto se vuelve —como dicen los fenomenólogos— a la cosa misma, en cuanto se vuelve a soñar en una casa que crece en la medida misma en que crece el cuerpo mismo que la habita. ¿Cómo puede crecer el pequeño caracol en su cárcel de piedra? He aquí una pregunta *natural,* una pregunta que se hace naturalmente. No nos gusta hacerla, porque nos devuelve a nuestras preguntas de niños. Esta pregunta queda sin respuesta para el abate de Vallemont, que añade: "En la naturaleza se está raramente en país conocido. Hay, a cada paso, con qué humillar y mortificar a los espíritus soberbios." Dicho de otro modo, la concha del caracol, la casa que crece a la medida de su dueño es una maravilla del universo. Y de modo general, concluye el abate de Vallemont *(op. cit.,* p. 255), las conchas son "sujetos sublimes de contemplación para el espíritu".

VII

Resulta siempre divertido ver a un destructor de fábulas víctima de una fábula. El abate de Vallemont, a principios del siglo XVIII, no cree en el fénix

del fuego más que en el fénix del agua; pero cree en la palingenesia, una especie mixta de ambos fénix. "Reducid a cenizas un helecho; disolved esas cenizas en agua pura y haced que se evapore la solución. Nos quedarán unos bellos cristales que tienen la forma de una hoja de helecho." Y podrían aducirse muchos otros ejemplos en que unos soñadores meditan para encontrar lo que deberían llamarse sales de crecimiento saturadas de causalidad formal.[7]

Pero más cerca de los problemas que nos preocupan actualmente, puede sentirse en el libro del abate de Vallemont una contaminación de las imágenes del nido y de las imágenes de la concha. El abate de Vallemont habla (*op. cit.*, p. 243) de la Planta Anatífera o Concha que crece sobre la madera de los navíos. "Es un ensamblaje de ocho conchas bastante parecido a un ramillete de tulipanes... su materia es idéntica a la de las conchas de los mejillones... su entrada está arriba y se cierra con unas pequeñas puertas unidas de un modo que nunca admiraremos bastante. Sólo falta saber cómo se forma esta planta marina y los pequeños huéspedes que se alojan en esos aposentos tan artísticamente fabricados."

Unas páginas más allá la contaminación de la concha y el nido se presenta de modo inconfundible. Esas conchas son nidos de los que se escapan unos pájaros. "Yo digo que las distintas conchas de mi planta anatífera... son nidos donde se forman y surgen esos pájaros de origen tan oscuro que llamamos en Francia negretas."

Encontramos aquí una confusión de géneros bien común en los ensueños de las épocas precientíficas. Las negretas estaban consideradas como pájaros de sangre fría. Si se preguntaba cómo incubaban dichos pájaros, se solía responder que ¿por qué debían incubar, puesto que no pueden, por naturaleza, calentar sus huevos y sus pequeñuelos? "Una asamblea de teólogos de la Sorbona —añade el abate de Vallemont (p. 250)— ha decidido que se sacaría

[7] *Cf. La formation de l'esprit scientifique*, ed. Vrin, p. 206.

a las negretas de la clase de los pájaros para colocarlas en la de los peces." Son, por lo tanto, un alimento de cuaresma.

Antes de abandonar su nido-concha, las negretas, esos pájaros-pescado, están prendidos a él por un pico-pedúnculo. Así se reúnen, en un ensueño erudito, los enlaces legendarios. Los dos grandes ensueños del nido y de la concha se presentan aquí en dos perspectivas que podríamos calificar de anamorfosis recíprocas. Nido, concha, dos grandes imágenes que repercuten en sus ensueños. Las formas no bastan aquí para determinar tales aproximaciones. El principio de los ensueños que acogen tales leyendas rebasa la experiencia. El soñador ha entrado en el dominio donde se forman las convicciones que nacen más allá de lo que se ve y de lo que se toca. Si los nidos y las conchas no fueran valores, no sintetizarían tan fácilmente, tan imprudentemente, su imagen. Con los ojos cerrados, sin tener en cuenta las formas y los colores, el soñador queda prendido por las convicciones del refugio. En dicho refugio la vida se concentra, se prepara, se transforma. Nidos y conchas no pueden unirse tan fuertemente más que por el onirismo. Todo un ramillete de "casas oníricas", encuentra aquí raíces lejanas, dos raíces que se entremezclan como todo lo que es lejano, en una ensoñación humana.

No nos gusta nada explicar esos ensueños. Ningún recuerdo explícito los explica. Tomándolos en el resurgimiento que se manifiesta en los textos que acabamos de transcribir, nos sorprendemos pensando que la imaginación es anterior a la memoria.

VIII

Después de esta larga excursión en los ámbitos remotos del ensueño, volvamos a imágenes que parecen más próximas a la realidad. Sin embargo, nos preguntamos si una imagen de la imaginación está alguna vez cerca de la realidad. Con frecuencia se imagina lo que se pretende describir. Se obtiene la descripción que, según se cree, instruye divirtien-

do. Este género falso abarca toda una literatura. En un libro del siglo XVIII que se presenta como obra para la instrucción de un joven caballero,[8] el autor "describe" así el mejillón abierto y prendido a un pedrusco: "se le tomaría por una tienda con sus cuerdas y sus postes". Y no se omite decir que con esas cuerdas minúsculas se han hecho tejidos. Y efectivamente se ha fabricado hilo con las amarras del mejillón. El autor deduce también una conclusión filosófica en una imagen muy trivial, pero que debemos señalar una vez: "Los caracoles construyen una casita que llevan consigo." Así, "el caracol está siempre en su casa, viaje por donde viaje". No diríamos una tan pobre cosa si no la hubiéramos encontrado centenares de veces en los textos. Aquí se presenta a la meditación de un caballero de 16 años.

Tampoco falta nunca una referencia a la perfección de las casas naturales. "Están todas hechas —dice el autor—, con un mismo propósito, que es el de poner al abrigo al animal. Pero ¡qué variedad en ese diseño tan simple! Tienen todas una perfección, gracias y comodidades que les son propias."

Todas esas imágenes y reflexiones corresponden a una admiración pueril, superficial, dispersa; pero una psicología de la imaginación debe anotarlo todo. Los intereses más pequeños preparan los grandes.

Llega también un tiempo en que se reprimen las imágenes demasiado ingenuas, en que se desdeñan las imágenes gastadas. Y no hay ninguna tan gastada como la de la concha-casa. Es demasiado simple para que se la pueda complicar de un modo afortunado, demasiado vieja para que se la pueda rejuvenecer. Dice lo que tiene que decir en una sola palabra. Pero de todas maneras es una imagen inicial y una imagen indestructible. Pertenece al indestructible bazar de las antiguallas de la imaginación humana.

De hecho, el folklore está lleno de cancioncillas que le cantan al caracol para que enseñe los cuer-

[8] *Le spectacle de la nature*, p. 231.

nos. El niño se divierte también molestándolo con una brizna de hierba para que el caracol se meta en su concha. Las comparaciones más insólitas explican esa retirada. Un biólogo escribe: el caracol se retrae "taimadamente en su quiosco, como una muchacha impacientada que va a llorar a sus cuarto".[9] Las imágenes demasiado claras —tenemos aquí un ejemplo— se convierten en ideas generales. Entonces bloquean la imaginación. Se ha visto, se ha comprendido, se ha dicho. Todo está cerrado. Y es preciso encontrar una imagen particular para dar vida nuevamente a la imagen general. He aquí una, para reanimar este párrafo, donde parece que somos víctimas de la trivialidad.

Robinet ha pensado que, rodando sobre sí mismo, el caracol ha fabricado su "escalera", así, toda la casa del caracol sería una caja de escalera. A cada contorsión, el blando animal fabrica un peldaño de su escalera de caracol. Se contorsiona para avanzar y crecer. El pájaro fabricando su nido se contentaba con dar vueltas; aproximaremos la imagen dinámica de la concha de Robinet a la imagen dinámica del nido de Michelet.

IX

La naturaleza tiene un modo muy sencillo de asombranos: la de hacer en grande. Con la concha que llamamos comúnmente la Gran Pila, vemos a la naturaleza realizar un inmenso sueño de protección, un delirio de protección y obtener, a fin de cuentas, una monstruosidad de la protección. El molusco "sólo pesa 14 lb, pero el peso de cada una de su valvas es de 250 a 300 kilos, y tiene de un metro a uno y medio de longitud".[10] El autor de ese libro que forma parte de la célebre Biblioteca de las Maravillas, añade: "en China... algunos ricos mandarines poseen bañeras hechas con una

[9] Léon Brinet, *Secrets de la vie des animaux. Ensayo de fisiología animal*, P. U. F., p. 19.

[10] Armand Landrin, *Les monstres marins*, 2ª ed., Hachette, 1879, página 16.

de esas conchas". ¡Qué baño reblandecedor debe tomarse en la vivienda de un tal molusco! ¡Qué poder de relajamiento podía sentir un animal de 14 lb. ocupando tanto espacio! Yo no sé nada de las realidades biológicas. No soy más que un soñador de libros. Pero con la lectura de la página de Armand Landrin hago un gran sueño de cosmicidad. ¿Quién no se sentiría cósmicamente reconfortado imaginando que se baña en la concha de la Gran Pila?

Su fuerza va a la par con el tamaño y la masa de sus murallas. Un autor dice que es preciso enganchar dos caballos a cada valva para obligar a la Gran Pila "a bostezar a la fuerza".

Me gustaría mucho ver un grabado que inmortalizara esa proeza. Me lo imagino sirviéndose de la vieja figura, que contemplé tantas veces, de los caballos enganchados a los dos hemisferios entre los cuales se había hecho el vacío, en "la experiencia de Magdeburgo". Esta imagen legendaria en la cultura científica elemental, tendría una ilustración biológica. Cuatro caballos para dominar siete kilos de carne blanda.

Pero si la naturaleza puede hacer cosas grandes, el hombre imagina lo grande con mayor facilidad. En un grabado de Cork inspirado en una composición de Jerónimo Bosco, conocida con el nombre de *La concha navegando sobre el agua*, puede verse una enorme concha de mejillón donde se han instalado una decena de personajes, cuatro niños y un perro. Hay una hermosa reproducción de esta concha habitada por los hombres en el bello libro de Lafonte sobre Jerónimo Bosco.

Esta hipertrofia del sueño de habitar todos los objetos huecos del mundo, se acompaña con escenas grotescas propias de la imaginación de Bosco. En la concha los navegantes se dan la gran vida. El sueño de tranquilidad que queremos realizar cuando "nos metemos en nuestra concha", queda perdido por la voluntad de delirio que caracteriza el genio del pintor.

Después del ensueño hipertrofiado, hay que volver siempre al ensueño que se designa por su simplicidad primera. Se sabe muy bien que hay que estar solo para habitar en una concha. Viviendo la imagen se sabe que se consiente la soledad.

Habitar solo ¡Gran sueño! La imagen más inerte, la más físicamente absurda, como la de vivir en la concha, puede servir de germen a un tal sueño. Ese sueño nos viene a todos, a los débiles, a los fuertes, en las grandes tristezas de la vida, contra las injusticias de los hombres y del destino. Como ese Salvin, ser de tristeza blanda, que se consuela en su cuarto exiguo porque es exiguo y puede decirse: "¿No tenía ya ese cuartito, ese cuarto profundo y secreto como una concha? ¡Ah!, los caracoles no conocen su dicha." [11]

A veces la imagen es muy discreta, apenas sensible, pero actúa. Dice el aislamiento del ser replegado sobre sí mismo. Un poeta, en el momento mismo en que sueña en alguna casa de la infancia, engrandecida por el recuerdo, en

La vieille maison où vont et viennent
L'étoile et la rose

[La vieja casa donde van y vienen / La estrella y la rosa.]

escribe:

Mon ombre forme un coquillage sonore
Et le poète ecoute son passé
Dans la coquille de l'ombre de son corps.[12]

[Mi sombra forma una concha sonora / Y el poeta escucha su pasado / En la concha de la sombra de su cuerpo].

[11] Georges Duhamel, *Confesión de medianoche*, cap. VII.
[12] Maxime Alexandre, *La peau et les os*, ed. Gallimard, 1956, página 18.

Todavía a veces la imagen adquiere su fuerza mediante un isomorfismo de todos los espacios del reposo. Entonces todos los huecos acogedores son conchas tranquilas. Gaston Puel:[13]

"Diré esta mañana la simple felicidad de un hombre acostado en el hueco de una barca.

"La concha oblonga de una canoa se ha cerrado sobre él.

"Duerme. Es una almendra. La barca, como un lecho, abraza el sueño."

El hombre, el animal, la almendra, todos encuentran el reposo máximo en una concha. Los valores del reposo dominan todas esas imágenes.

X

Puesto que nos esforzamos en multiplicar todos los matices dialécticos por los que la imaginación da vida a las imágenes más simples, anotemos algunas referencias a una ofensividad de la concha. Lo mismo que hay casas-asechanzas, hay conchas-cepos. La imaginación las convierte en redes de pescar perfeccionadas, con cebos y trinquetes. Plinio cuenta que la ostrapena encuentra así su sustento: "La concha ciega se abre, mostrando su cuerpo a los pececillos que juegan en torno de ella. Animados por la intimidad, llenan la concha. En ese momento el cangrejillo de la ostrapena que acecha, avisa a la concha con un pequeño mordisco: ésta se cierra, aplasta todo lo que se encuentra entre sus valvas y comparte su presa con su asociado."[14]

En el terreno de los cuentos animales no se puede ir más lejos. Y sin multiplicar los ejemplos, demos todavía esta fábula puesto que se apoya en un gran hombre. En los *Cuadernos* de Leonardo da Vinci:

[13] Gaston Puel, *Le chant entre deux astres*, p. 10.

[14] Armand Landrin, *op. cit.*, p. 16. La misma fábula es citada por Ambroise Paré (*Œuvres complètes*, t. III, p. 776). El pequeño cangrejo auxiliar está "sentado como un portero en la abertura de la concha". Cuando un pez entra en la concha, el habitante mordido cierra la concha "y después los dos roen y devoran juntos su presa".

"La ostra se abre de par en par bajo la luna llena y el cangrejo, cuando la ve, le arroja un trozo de piedra o una brizna para impedir que se cierre y le sirva entonces de alimento." Y Leonardo, como conviene, añade a esta fábula su moraleja: "Así sucede con la boca que revelando sus secretos se pone a merced del oyente indiscreto."

Deberían realizarse largas investigaciones psicológicas para determinar el valor del ejemplo moral que se ha encontrado siempre en la vida de los animales. Ese problema sólo se nos presenta accidentalmente. Lo indicamos de pasada. Además hay nombres que relatan por sí mismos: entre ellos el del paguro, mejor conocido por Bernardo el Ermitaño. Ese molusco no fabrica su concha; se dice con frecuencia que habita una concha vacía y que cambia de vivienda cuando no cabe en ella.

A la imagen de este molusco que habita en las conchas abandonadas, se asocian a veces las costumbres del cuco que pone huevos en los nidos de otros pájaros. Parece que en ambos casos la naturaleza se divierte contradiciendo la moral natural. La imaginación se excita ante todas las excepciones. Se complace añadiendo astucias y sabiduría a los hábitos del pájaro *Squatter*. Se dice que el cuco rompe un huevo en el nido donde va a poner el suyo, después de haber acechado la salida de la hembra. Si pone dos, rompe dos. Este animal que dice "cucú", conoce bien el arte de ocultarse. Es un payaso del juego del escondite. ¿Pero quién lo ha visto? Como sucede con tantos seres del mundo vivo, el nombre es más conocido que el ser. ¿Quién distinguirá entre cuco rojo y el cuco ceniciento? ¿No se ha sostenido, dice el abate Vincelot (*op. cit.*, p. 101) que el cuco rojo es el cuco gris en sus primeros años; que unos "emigran hacia el Norte, los otros hacia el Sur, y que no se encuentra a ambos en la misma localidad, siguiendo la regla de las aves viajeras, de las cuales las viejas y las jóvenes visitan raramente un mismo país"?

No puede sorprendernos que al pájaro que tan bien sabe esconderse se le haya atribuido tal poder de metamorfosis que durante siglos, según dice el abate Vincelot, los antiguos pensaron que el cuco se transformaba en gavilán. Soñando en dicha leyenda, recordando que el cuco es un ladrón de huevos, pienso que la historia del cuco transformándose en gavilán podía resumirse en este proverbio apenas deformado: "Quien roba un huevo, roba un buey."

XI

Hay espíritus para los cuales ciertas imágenes conservan un privilegio que no caduca. Bernard Palissy es uno de estos espíritus y las imágenes de la concha son para él imágenes de largo destino. Si hubiéramos de designar a Bernard Palissy por el elemento dominante de su imaginación material, se le clasificaría naturalmente entre los "terrestres". Pero como todo es matiz en la imaginación material, habría que definir la imaginación de Palissy como la de un terrestre en busca de la tierra dura, de la tierra que hay que endurecer por el fuego, pero que también puede encontrar un devenir de dureza natural por la acción de una sal congeladora, de una sal íntima. Las conchas manifiestan ese devenir. El ser blando, pegajoso, viscoso es, de esta manera, el autor de la dura consistencia de su concha. Y el principio de solidificación es tan fuerte, la conquista de la dureza va tan lejos, que la concha gana su belleza de esmalte como si hubiera recibido la ayuda del fuego. A la belleza de las formas geométricas se añadió una belleza de sustancia. ¡Para un alfarero y para un esmaltador, qué gran objeto de meditación es la concha! En los platos del alfarero genial, cuántos animales que, cuajados por el esmalte, han convertido su piel en la más dura de las conchas. Si se revive la pasión de Bernard Palissy en el drama cósmico de la materia, en las luchas de la masa y del fuego, se comprende por qué el menor

caracol segregando su concha, le ha dado, como vamos a ver, sueños infinitos.

De todos esos ensueños sólo queremos anotar aquí los que buscan las más curiosas imágenes de la casa. He aquí uno de ellos que con el título: "De la ciudad fortaleza" se encuentra en lo obra: *Recepto verdadero.*[15] No querríamos traicionar, al resumirla, la amplitud del relato.

Bernard Palissy, ante "los horribles peligros de la guerra" piensa en trazar el plan de una "ciudad fortaleza". Ya no espera encontrar "ningún ejemplar en las ciudades que han sido edificadas actualmente". Explica que Vitruvio no puede tampoco ayudarle en el siglo del cañón. Se va "por los bosques, montañas y valles, para ver si encuentra algún animal industrioso que haya fabricado algunas casas industriosas". Tras muchas encuestas, Bernard Palissy medita sobre "una joven caracol" que edificaba su casa y su fortaleza con su propia saliva. Un ensueño de la construcción *por dentro* ocupa a Palissy durante varios meses. En todos sus ocios se pasea por las riberas del océano donde ve "tantas casas y fortalezas de diversas especies que ciertos pececillos habían hecho con su propio licor y saliva, que desde entonces empecé a pensar que podría encontrar allí algo bueno para mi negocio". "Las batallas y los bandidajes del mar" eran más grandes que los de la tierra, y para los seres más desarmados, los seres blandos, Dios "ha dado industria de saber hacer a cada uno de ellos una casa construida y aplomada con tal geometría y arquitectura, que Salomón con toda su sabiduría no supo hacer cosa semejante".

Y en cuanto a las conchas en espiral, no es sólo "por la belleza, hay bien otra cosa. Tú debes entender que hay varios peces que tienen el hocico tan puntiagudo que comerían a la mayor parte de los susodichos peces si su casa fuera derecha; pero cuando son asaltados por sus enemigos en la puer-

[15] Bernard Palissy, *Recepte véritable*, ed. Bibliotheca Romana, pp. 151 s.

ta, se retiran hacia dentro, girando, siguiendo el trayecto de la línea espiral y de esa manera sus enemigos no pueden hacerles daño".

En esos momentos le trajeron a Bernard Palissy dos grandes conchas de Guinea: una púrpura y una buxina. Como la púrpura era la más débil tenía que ser, según la filosofía de Bernard Palissy, la mejor defendida. En efecto, como la concha tenía "cierto número de pinchos bastante gruesos colocados alrededor, me di cuenta que esas especies de cuernos no habían sido formados sin motivo, y que eran otras tantas defensas para la fortaleza".

Hemos creído preciso dar todos estos detalles preliminares porque demuestran bien que Bernard Palissy quiere encontrar la inspiración *natural*. No quiere nada mejor para edificar su "ciudad fortaleza, que tomar ejemplo de la fortaleza de la mencionada púrpura". Así instruido, se arma de un compás y de una regla para trazar su plan. En el centro mismo de la ciudad fortaleza habrá una plaza cuadrada donde se construirá la casa del gobernador. Partiendo de esta plaza sale una calle *única* que le dará la vuelta cuatro veces, primero en dos circuitos que siguen la forma del cuadrado, después en otros dos de forma octogonal. En esa calle, cuatro veces enrollada, todas las puertas y ventanas dan al interior de la fortaleza, de suerte que la parte de atrás de las casas forme una muralla continua. La última muralla de casas se apoya en el muro de la ciudad que forma así un caracol gigantesco.

Bernard Palissy enumera prolijamente las ventajas de esa fortaleza *natural*. Aunque el enemigo se apodera de una parte de ella, el núcleo central quedaría siempre disponible. Ese movimiento de retirada espiral ha proporcionado la línea general de la imagen. El cañón del adversario no sabrá tampoco seguir la retirada y tomar en enfilada las calles de la ciudad enroscada. Los cañoneros enemigos se encontrarán tan decepcionados como lo estuvieron. ante la concha enrollada, los depredadores de "hocico puntiagudo".

Este resumen que tal vez se le antoje excesivamente largo al lector, no ha podido entrar en el detalle de las pruebas y las imágenes mezcladas. Siguiendo el texto de Palissy línea por línea, un psicólogo encontraría imágenes que *demuestran*, imágenes que son testimonios de una imaginación que razona. Esas páginas sencillas son psicológicamente complejas. Para nosotros, en el siglo en que estamos, semejantes imágenes no "razonan ya". Ya no se puede creer en las fortalezas naturales. Cuando los militares organizan defensas "en erizo" saben que ya no están en el terreno de las imágenes, sino en el de las simples metáforas. ¡Qué error cometeríamos si, confundiendo los géneros, tomáramos el caracol-fortaleza de Palissy por una simple metáfora! Es una imagen que ha vivido en un gran espíritu.

En lo que nos atañe personalmente, en un libro de esparcimiento como éste, en que nos entretenemos en todas las imágenes, deberíamos pararnos ante este caracol monstruoso.

Y para demostrar que la grandeza trabaja toda imagen con el simple juego de la imaginación, citemos este poema donde el caracol crece al tamaño de una aldea:[16]

C'est un escargot énorme
Qui descend de la montagne
Et le ruisseau l'accompagne
De sa bave blanche
Très vieux, il n'a plus qu'une corne
C'est son court clocher carré.

[Es un caracol enorme / Que desciende la montaña / Y el arroyo lo acompaña / Con su baba blanca / Muy viejo, ya no tiene más que un cuerno / Es su campanario cuadrado y breve.]

Y el poeta añade:

[16] René Rouquier, *La boule de verre*, ed. Seghers, p. 12.

Le château est sa coquille...

[El castillo es su concha...]

Pero otras páginas en la obra de Bernard Palissy van a acentuar ese destino de imagen que hay que reconocer en la concha-casa vivida por él. En efecto, este constructor virtual de concha-fortaleza es también un arquitecto paisajista de los jardines. Para completar planos de jardines, añade planos de "gabinetes". Dichos "gabinetes" son retiros exteriormente rocallosos como una concha de ostra: "La fachada de dicho gabinete —escribe Bernard Palissy—[17] estará construida con gruesas piedras de roca, ni pulidas, ni cortadas, a fin de que la fachada no tenga forma de edificio." En cambio, querrá que el interior esté pulido como el interior de una concha: "Cuando el gabinete esté así construido, quisiera cubrirlo con varias capas de esmalte, desde la cima de las bóvedas hasta su pie y pavimento: después de lo cual, quisiera encender un gran fuego dentro... hasta que dichos esmaltes se hayan derretido o licuado sobre la citada construcción..." Así el gabinete parecerá "por dentro de una sola pieza... reluciendo de tal manera que los lagartos que entren se vean allí como en un espejo".

Con ese fuego encendido en la casa para esmaltar los ladrillos, estamos lejos de las hogueras que "hacen secar los yesos". Tal vez Palissy vio allí nuevamente las visiones de su horno de alfarero donde el fuego dejó en las paredes lágrimas de ladrillo. En todo caso, a imagen extraordinaria medios extraordinarios. El hombre quiere aquí habitar una concha. Quiere que la pared que protege su ser sea lisa, pulida, hermética, como si su carne sensible debiera tocar los muros de su casa. El ensueño de Bernard Palissy traduce, en el orden del tacto, la función de habitar. La concha concede el ensueño de una intimidad completamente física.

[17] *Loc. cit.*, p. 78.

Las imágenes dominantes tienden a asociarse. El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, de la concha y de la gruta: "Estará labrado por dentro con tal industria —dice Palissy (*op. cit.*, p. 82)— que parecería propiamente una roca excavada para sacar la piedra de dentro; ahora bien, el citado gabinete será torcido, jiboso, con varias jorobas y concavidades oblicuas, sin ninguna apariencia ni forma de arte, ni escultura, ni trabajo de mano de hombre, y las bóvedas estarán deformadas de tal suerte que parecerá que van a caerse, pues tendrán varias jorobas colgantes." Claro que esta casa en espiral estará por dentro cubierta de esmalte. Será una gruta en forma de concha enroscada. A fuerza de trabajo humano, el artificioso arquitecto hará de ella una morada *natural*. Para acentuar su carácter, se recubrirá el gabinete de tierra "y habiendo plantado sobre la tierra varios árboles, tendrá poco aspecto de edificio". Así, la verdadera casa del gran terrestre que fue Bernard Palissy es subterránea. Querría vivir en el corazón de una roca, en la concha de una roca. Por las jibas que cuelgan, la morada rocallosa recibe la pesadilla del aplastamiento. Por la espiral que se hunde en la roca, recibe una profundidad atormentada. Pero el ser que *quiere* la morada subterránea, sabe dominar los espantos ordinarios. Bernard Palissy es en sus sueños un héroe de la vida subterránea. Goza en la imaginación del miedo de un perro —lo dice— que ladra a la entrada de la caverna; goza de las vacilaciones de un visitante que no se atreve a continuar su camino por el torcido laberinto. La gruta-concha es aquí una "ciudad fortaleza" para un hombre solo, para un gran solitario que sabe defenderse y protegerse con simples imágenes. No hacen falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar...

¡Cuántas investigaciones fenomenológicas habría que hacer sobre las *entradas oscuras!*

XII

Con los nidos, con las conchas, hemos multiplicado, a riesgo de agotar la paciencia del lector, las imágenes que ilustran, según creemos, bajo formas elementales, tal vez demasiado lejanamente imaginadas, la función de habitar. Se siente que hay allí un problema mixto de imaginación y observación. Claro que el estudio positivo de los espacios biológicos no es nuestro problema. Queremos simplemente mostrar que en cuanto la vida se instala, se protege, se cubre, se oculta, la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido. La imaginación vive la protección, en todos los matices de la seguridad, desde la vida en las conchas más materiales, hasta los disimulos más sutiles en el simple mimetismo de las superficies. Como sueña el poeta Noël Arnaud, el ser se disimula bajo la similitud.[18] Estar al abrigo bajo un color, ¿no es acaso llevar al colmo, hasta la imprudencia, la tranquilidad de habitar? La sombra es también una habitación.

XIII

Después de este estudio de las conchas, podríamos citar algunos relatos y algunos cuentos sobre los caparazones. Sólo la tortuga, el animal de la casa que anda, daría pábulo a comentarios fáciles. Dichos comentarios no harían más que ilustrar, con nuevos ejemplos, las tesis que acabamos de exponer. Nos ahorraremos, pues, un capítulo sobre la casa de la tortuga.

Sin embargo, como algunas pequeñas contradicciones a las imágenes *princeps* estimulan a veces la imaginación, vamos a comentar una página de Giuseppe Ungaretti sacada de las notas de viaje del poeta italiano en Flandes.[19] En casa del poeta

[18] Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*, París, 1950.

[19] Apud *La revue de culture européenne*, 4º trimestre, 1953, p. 259.

Franz Hellens —sólo los poetas poseen esas riquezas— Ungaretti ha visto un grabado en madera donde "un artista había expresado la rabia del lobo que, arrojándose sobre una tortuga retraída en su caparazón óseo, se vuelve loco sin calmar su hambre".

Estas tres líneas no se borran de mi memoria y me sirven para tejer historias sin fin. Veo al lobo venir de lejos, de un país donde reina el hambre. Está esquelético, una fiebre roja hace colgar su lengua. En ese momento sale de un matorral la tortuga, ese manjar codiciado por todos los glotones de la Tierra. De un salto el lobo se lanza sobre su presa, pero la tortuga, a la que la naturaleza ha dado una rapidez singular cuando mete en su casa cabeza, patas y cola, es más viva que el lobo. Para el lobo hambriento ya no es más que una piedra del camino.

En ese drama del hambre, ¿por quién pronunciarnos? He tratado de ser imparcial. No me gustan los lobos. Pero, ¿por una vez no debió la tortuga dejarse? Ungaretti, que ha soñado mucho tiempo sobre el viejo grabado, dice con toda claridad que el artista ha sabido hacer "simpático al lobo y odiosa a la tortuga".

¿Cuántos comentarios puede hacer un fenomenólogo sobre este comentario? En efecto, estamos aquí ante el caso del *grabado comentado*. La interpretación psicológica rebasa naturalmente los hechos. Ningún trazo dibujado puede traducir una tortuga odiosa. El animal en su caja, está seguro de sus secretos. Se ha convertido en un monstruo de fisonomía impenetrable. Hace falta pues, que el fenomenólogo se cuente a sí mismo la fábula del lobo y de la tortuga. Es preciso que monte el drama al nivel cósmico y que medite sobre el-hambre-en-el-mundo (con los guiones que les gusta a los fenomenólogos poner para describir la línea de su entrada al mundo). Más simplemente: es preciso que el fenomenólogo tenga por un instante, ante la presa que se convierte en piedra, entrañas de lobo.

Si yo tuviera reproducciones de dicho grabado, haría con él una prueba para diferenciar y medir las perspectivas y las profundidades de la participación en los dramas del hambre en el mundo. Se manifestaría casi seguramente una ambigüedad de dicha participación. Algunos, abandonándose a la somnolencia de la función fabuladora, no trastornarán el juego de las viejas imágenes infantiles. Gozarán sin duda con el despecho del malvado animal; se reirán, *sotto voce*, con la tortuga vuelta a su refugio. Pero otros, provocados por la interpretación de Ungaretti, podrán invertir la situación. En esa inversión de una fábula adormecida en sus tradiciones, hay una especie de rejuvenecimiento de la función fabuladora. Hay, en este caso, un nuevo punto de partida de la imaginación que un fenomenólogo puede aprovechar. Tales inversiones podrán parecer documentos bien insignificantes para los fenomenólogos que se enfrentan al mundo en un solo bloque. Tienen inmediatamente la conciencia de estar en el Mundo, de ser del Mundo. Pero para un fenomenólogo de la imaginación el problema se complica. Se ve enfrentado sin cesar por las *extrañezas* del mundo. Más aún: en su frescura, en su actividad propia, la imaginación hace cosas extrañas con elementos familiares. Con un detalle poético, la imaginación nos sitúa ante un mundo nuevo. Desde entonces el detalle supera al panorama. Una simple imagen, si es nueva, abre un mundo. Visto desde las mil ventanas de lo imaginario el mundo es mudable. Renueva, pues, el problema de la fenomenología. Resolviendo los pequeños problemas, se aprende a resolver los grandes. No nos hemos limitado a proponer nuestros ejercicios sobre el plano de una fenomenología elemental. Por otra parte, estamos convencidos de que en la psique humana no hay nada insignificante.

VI. LOS RINCONES

¡Cerrad el espacio! ¡Cerrad la bolsa del canguro! Está caliente.

MAURICE BLANCHARD (*Le temps de la poésie*, G. L. M., Juillet, 1948, p. 32.)

I

CON LOS nidos y las conchas, nos encontrábamos evidentemente ante unas trasposiciones de la función de habitar. Se trataba de estudiar intimidades quiméricas o burdas, aéreas como el nido en el árbol o símbolos de una vida duramente incrustada, como el molusco en la piedra. Queremos abordar ahora impresiones de intimidad que, incluso cuando son fugitivas o imaginarias tienen, sin embargo, una raíz más humana. Las impresiones que vamos a estudiar en este capítulo no necesitan trasposición. Se puede hacer de ellas una psicología directa, aunque un espíritu positivo las tome por ensoñaciones vanas.

He aquí el punto de partida de nuestras reflexiones: todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.

Los documentos que pueden reunirse de lecturas son escasos porque ese estrechamiento, todo físico, sobre sí mismo, tiene ya una marca negativa. En muchos aspectos, el ricón "vivido" se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, un silen-

cio de los pensamientos. ¿Por qué describir entonces la geometría de tan pobre soledad? El psicólogo, y sobre todo el metafísico, encontrarán bien inútiles estos circuitos de topoanálisis. Saben observar directamente los caracteres "reservados". No necesitan que se les describa al ser cejijunto como un ser arrinconado. Pero no borremos tan fácilmente las condiciones del lugar. Y todo retiro del alma tiene, a nuestro juicio, figura de refugio. El más sórdido de los refugios, el rincón, merece un examen. Retirarse en su rincón es sin duda una expresión pobre. Si es pobre, es que tiene numerosas imágenes, imágenes de una gran antigüedad, tal vez incluso imágenes psicológicamente primitivas. A veces, cuanto más simple es la imagen, más grandes son los sueños.

Pero primeramente, el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta. Será una ilustración para la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, de la que trataremos en un próximo capítulo.

La conciencia de estar en paz en su rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es una barrera, una cortina es un techo. Pero todas estas imágenes imaginan demasiado. Ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser. Un poeta escribe este vercesilio:[1]

Je suis l'espace où je suis

[Yo soy el espacio donde estoy.]

en un libro que se titula: *El estado de bosquejo.* Ese verso es grande. ¿Pero dónde sentirlo mejor que en un rincón?

[1] Noël Arnaud. *L'état d'ébauche.*

En *Mi vida sin mí,* Rilke escribe: "Bruscamente, un cuarto con su lámpara se puso enfrente de mí, casi palpable en mí. Ya estaba yo arrinconado en él, cuando las contraventanas me sintieron, se cerraron." ¿Cómo decir mejor que el rincón es el casillero del ser?

II

Tomemos ahora un texto ambiguo donde el ser se revela en el instante mismo en que sale de su rincón.

En su libro sobre Baudelaire, Sartre cita una frase que merecería un largo comentario. Está tomado de una novela de Hughes:[2] "Emilia había jugado a hacerse una casa en un rincón en la proa misma del barco..." No es esta frase la que Sartre explota, sino la siguiente: "Cansada de ese juego, caminaba sin objeto hacia la proa, cuando le vino súbitamente la idea fulgurante de que ella era *ella*..." Antes de volver y revolver estos pensamientos, observemos cuán verosímilmente corresponden, en la novela de Hughes, a lo que hay que llamar la *infancia inventada.* En las novelas abundan. Los novelistas achacan a una infancia inventada, no vivida, los acontecimientos de un candor inventado. Ese pasado irreal proyectado atrás de un relato por la actividad literaria, enmascara con frecuencia la actualidad del ensueño, de un ensueño que tendría todo su valor fenomenológico si nos lo dieran en una ingenuidad verdaderamente actual. Pero *ser y escribir* son difíciles de aproximar.

Sin embargo, tal como es, el texto transcrito por Sartre es precioso porque designa topoanalíticamente, es decir en términos de espacio, en términos de experiencias de fuera y de dentro, las dos direcciones que los psicoanalistas señalan con las palabras introvertido y extravertido: ante la vida, ante las pasiones, en el esquema mismo de la existencia, el novelista encuentra esta dualidad. El pensamien-

[2] Richard Hughes, *Tempestad sobre Jamaica.*

to fulgurante de ser *ella misma*, que recibe la niña en el cuento, la encuentra saliendo de "sí misma". Se trata de un *cogito* de la salida, sin que se nos haya dado el *cogito* del ser replegado sobre sí mismo, del *cogito* más o menos tenebroso, de un ser que juega primero a hacerse un "palio" cartesiano, una morada quimérica en el rincón de un barco. La niña acaba de descubrir que era *ella*, explotando hacia el exterior, en reacción tal vez a las concentraciones en un rincón del ser. ¿Por qué el rincón del barco no es un rincón del ser? ¿Cuando la niña ha explorado el vasto universo que es el barco en medio del mar, vuelve a su casita? ¿Ahora que sabe que ella es *ella* reanudará su juego domiciliario, volver a su casa, es decir entrar en ella misma? Claro que puede tomar conciencia de existir escapando al espacio, pero aquí la fábula del ser es solidaria de un juego de la espacialidad. El novelista nos debía todos los detalles de la inversión del sueño que va del *en-sí*, al universo para descubrir el ser. Puesto que se trata de una infancia inventada, de una metafísica modelada, el escritor tiene las llaves del doble dominio. Siente su correlación. Podría sin duda ilustrar de otro modo la forma de "ser". Pero puesto que el *en-sí* precedía al universo, deberían habérsenos dado los ensueños de la casita. Así el autor ha sacrificado —tal vez reprimido— las ensoñaciones del rincón. Las ha puesto bajo el signo de un "juego de niños", confesando así, en cierto modo, que la parte seria de la vida está en el exterior.

Pero sobre la vida en los rincones sobre el universo mismo replegado en un rincón con el soñador replegado sobre sí mismo, los poetas podrán decirnos mucho más. No vacilarán en dar a este ensueño toda su actualidad.

III

En la novela del poeta Milosz *La iniciación amorosa*, el personaje central, el de la sinceridad cínica, no se olvida de nada. No se trata de recuerdos de

juventud. Todo está bajo el signo de una actualidad vivida. Y es en su palacio, en el palacio donde lleva una vida ardiente, donde tiene rincones designados, rincones a menudo rehabitados. Como "ese pequeño rincón oscuro entre la chimenea y el arcón de encina donde ibas a acurrucarte" durante las ausencias de la amiga. No esperaba a la infiel en el vasto palacio, sino realmente en el rincón de las esperas tediosas donde se puede digerir la ira. "Con las posaderas sobre el mármol duro y frío del enlosado, los ojos perdidos en el falso cielo del techo, con un libro sin abrir en la mano, ¡qué deliciosas horas de tristeza y espera, oh viejo zopenco, supiste vivir allí!" ¿No es éste un refugio para una ambivalencia? El soñador está feliz de estar triste, contento de estar solo y de esperar. En ese rincón se medita sobre la vida y la muerte, como sucede siempre en las cimas de la pasión: "Vivir y morir en ese rincón sentimental, te decías; sí, vivir y morir; ¿por qué no, señor de Pinamonte, amigo de los rinconcillos oscuros y polvorientos?"

Y todos los habitantes de los rincones vendrán a dar vida a la imagen, a multiplicar todos los matices de ser del habitante de los rincones. Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados. El soñador de rincones creado por Milosz, M. de Pinamonte, instalado en un "antro", después de todo espacioso, entre el arcón y la chimenea, continúa: "Aquí, la meditabunda araña vive poderosa y feliz; aquí el pasado se agazapa y se hace pequeño, vieja mariquita asustada... irónica y astuta mariquita; aquí el pasado vuelve a encontrarse y permanece inencontrable para los doctos anteojos de los coleccionistas de monerías." Y bajo la varita mágica del poeta, ¿cómo no convertirse en mariquita, y no recoger recuerdos y ensueños bajo los élitros del animal redondo,

el más redondo de los animales? ¡Qué bien ocultaba su facultad de volar esa bola terrestre de vida roja! Se evade de su esfera como de un agujero. ¡Quizá en el cielo azul, como la niña de la novela, le viene el pensamiento fulgurante de que ella es *ella!* ¿Cómo dejar de soñar ante esta pequeña concha súbitamente voladora?

Y en las páginas de Milosz se multiplican los intercambios de la vida animal y de la vida humana. Su cínico soñador dice aún: Aquí, en el rincón entre el arcón y la chimenea, "encuentras mil remedios al tedio y una infinidad de cosas dignas de ocupar tu espíritu durante la eternidad: El olor enmoheciente de los minutos de hace tres siglos, el sentido secreto de los jeroglíficos de excrementos de mosca; el arco triunfal de ese agujero de ratones; el deshilachamiento de la tapicería donde se estira tu espalda redonda y huesuda; el ruido roedor de tus talones sobre el mármol; el sonido de tu estornudo polvoriento... el alma, en fin, de todo este viejo polvo del rincón de la sala olvidado por los plumeros".

Pero, salvo "los lectores del rincón" entre los cuales estamos nosotros, ¿quién continuará la lectura de estos *nidos de polvo?* Tal vez un Michel Leiris quien, armado de un alfiler, iba a descubrir el polvo en las ranuras del entarimado.[3] Pero, una vez más, éstas son cosas que el mundo no confiesa.

Y sin embargo, en tales ensueños, ¡qué antigüedad tiene el pasado! Entran en el gran dominio del pasado sin fecha. Dejando vagar la imaginación por las criptas de la memoria, volvemos a encontrar, sin darnos cuenta, la vida soñadora manejada en las minúsculas madrigueras de la casa, en el refugio casi animal de los sueños.

Pero la infancia vuelve sobre ese fondo lejano. En su *rincón de meditación,* el soñador de Milosz hace su examen de conciencia. El pasado remonta para aflorar en el presente. Y el soñador se sorprende llorando: "Porque de niño, tenías ya la

[3] Michel Leiris, *Biffures,* p. 9.

afición de los sótanos de los castillos y de los rincones de bibliotecas con ruiseñores, y leías ávidamente, sin entender una palabra, los privilegios holandeses de los infolios de Diafoirus... ¡Ah! bribón, ¡qué horas deliciosas supiste vivir en tu perversidad en los reductos salpicados de nostalgia del palazzo Merone! ¡Como perdías tu tiempo penetrando el alma de las cosas que acabaron el suyo! ¡Con qué dicha te metamorfoseabas en vieja pantufla extraviada, evadida del arroyo, salvada de la basura!"

¿Es preciso quebrar aquí el ensueño, suspender la lectura? ¿Quién irá, más allá de la araña, la mariquita y el ratón, hasta identificarse con las cosas olvidadas en los rincones? Pero ¿qué es un sueño que se interrumpe? ¿Por qué interrumpirlo por un escrúpulo o por buen gusto, por un desdén hacia las cosas viejas? Milosz no se interrumpe. Soñando, guiado por su libro, más allá de su libro, se sueña con él en un rincón que sería el sepulcro de una "muñeca de madera olvidada en ese rincón de sala por una niña del siglo pasado..." Sin duda hay que llevar el ensueño a fondo para conmoverse ante el gran museo de las cosas insignificante. ¿Puede acaso soñarse en una vieja casa que no sería el asilo de las cosas viejas, que no conservaría *sus* viejas cosas, que se llenara de antiguallas de exportación por una simple manía de coleccionador de chucherías? Para restituir el alma de los rincones, valen más la vieja pantufla y la cabeza de muñeca que prenden la meditación del soñador de Milosz: "¡Misterio de las cosas —continúa el poeta—, pequeños sentimientos en el tiempo, gran vacío de la eternidad! Todo el infinito encuentra lugar en este ángulo de piedra, entre la chimenea y el cofre de encino... ¿dónde están esas horas, dónde están, ¡por Dios!, tus grandes felicidades de araña, tus profundas meditaciones de cosita mimada y muerta?"

Entonces, desde el fondo de su rincón, el soñador se acuerda de todos los objetos de soledad, de los objetos que son recuerdos de soledad y que son

traicionados por el solo olvido, abandonados en un rincón. "Piensa en la lámpara, en la lámpara tan vieja que te saludaba desde lejos en la ventana de tus pensamientos, en la ventana toda quemada de soles antiguos..." Desde el fondo de su rincón el soñador vuelve a ver una casa más vieja, la casa de otro país, haciendo así una síntesis de la casa natal y de la casa onírica. Los objetos, los alusivos objetos lo interrogan: "¿Qué pensará de ti, durante las noches de invierno y de abandono, la vieja lámpara amiga? ¿Qué pensarán de ti los objetos que te fueron acogedores, tan fraternalmente acogedores? ¿Su oscuro destino no estaba estrechamente unido al tuyo?... Las inmóviles y mudas no olvidan jamás: melancólicas y despreciadas, reciben la confidencia de lo más humilde, de lo más ignorado al fondo de nosotros mismos."· ¡Qué llamamiento a la unidad escucha el soñador en su rincón! El rincón niega el palacio, el polvo niega el mármol, los objetos usados niegan el esplendor y el lujo. El soñador, en su rincón, ha deshecho el mundo en un ensueño minucioso que destruye uno a uno todos sus objetos. El rincón se convierte en un armario de recuerdos. Habiendo franqueado los mil pequeños umbrales del desorden de las cosas polvorientas, los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden. Se asocian a la inmovilidad condensada los más distantes viajes a un mundo desaparecido. En Milosz, ¡el sueño va tan lejos en el pasado que llega como a un más allá de la memoria! "Todas estas cosas están lejos, bien lejos, ya no son, no han sido nunca, el pasado no las recuerda.., mira, busca y asómbrate, estremécete... tú mismo ya no tienes pasado." Al meditar las páginas del libro se siente uno arrastrado en una especie de antecedente del ser, como en un más allá de los sueños.

IV

Hemos querido dar, con las páginas de Milosz, una de las experiencias más completas del ensueño

desapacible, del ensueño de un ser que se inmoviliza en un rincón. Encuentra allí un mundo gastado. De paso, observemos el poder de un adjetivo cuando se le aplica a la vida. La vida desapacible, el ser desapacible rubrica un universo. Es más que una coloración que se extiende sobre las cosas, son las cosas mismas que se cristalizan en tristezas, en pesares, en nostalgias. Cuando el filósofo busca junto a los poetas, junto a un gran poeta como Milosz, lecciones de individualización del mundo, se convence pronto de que el mundo no está en el orden del sustantivo sino en el orden del adjetivo.

Si se reconociera en los sistemas filosóficos referentes al universo la parte que corresponde a la imaginación, se vería aparecer un germen, un adjetivo. Se podría dar este consejo: para encontrar la esencia de una filosofía del mundo, buscad el adjetivo.

V

Pero tomemos nuevamente contacto con ensueños más breves, solicitados por el detalle de las cosas, por rasgos de la realidad, insignificantes a primera vista. Cuántas veces se ha recordado que Leonardo da Vinci recomendaba a los pintores faltos de imaginación ante la naturaleza, que contemplaran con ojos soñadores las grietas de un viejo muro. ¿No hay un plan del universo en las líneas dibujadas por el tiempo sobre una vieja muralla? ¿Quién no ha visto en algunas líneas que aparecen sobre el techo el mapa del nuevo continente? El poeta sabe todo esto. Pero para contar a su modo lo que son esos universos creados por el azar en los confines de un dibujo y de un ensueño, va a habitarlos. Encuentra un rincón donde morar, en ese mundo del techo agrietado.

De esta manera el poeta sigue el camino hueco de una moldura para volver a encontrar su cabaña en el rincón de la cornisa. Escuchemos a Pierre Albert-Birot, quien en los poemas del *otro yo* "adopta", como se dice, "la curva que calienta". Su dulce

calor nos incita pronto a enroscarnos, a envolvernos.

Primero, Albert-Birot se cuela en la moldura:

...Je suis tout droit les moulures
Qui suivent tout droit le plafond.

[...sigo todo derecho las molduras / Que siguen, todo derecho, el cielo raso.]

Pero "escuchando" el dibujo de las cosas, he aquí un ángulo, he aquí el cepo que prende al soñador:

Mais il y a des angles d'où l'on ne peut plus sortir.

[Pero hay ángulos de los cuales no se puede salir.]

Incluso en esa cárcel nos viene la paz. En esos ángulos, en esos rincones, parece que el soñador conoce el reposo mixto del ser y del no-ser. Es el ser de una irrealidad. Hace falta un acontecimiento para echarlo fuera. Precisamente el poeta añade:

"Pero el claxon me hace salir del ángulo donde empezaba a morirme de un sueño de ángel."

Es fácil criticar al modo de los retóricos esta página. El espíritu crítico tiene razón en dispersar y borrar tales imágenes y tales ensueños.

Primero, porque no son "sensatos", porque no se suelen habitar "los rincones del cielo raso" mientras se estira uno en una cómoda cama, porque la telaraña no es, como dice el poeta, cortina y, crítica más personalizada, porque el exceso de imágenes debería parecer una burla a un filósofo que intenta recoger al ser sobre su centro, que encuentra en un centro de ser una especie de unidad de lugar, de tiempo y de acción.

Sí, pero cuando las críticas de la razón, cuando los desprecios de la filosofía, cuando las tradiciones de la poesía se unen para alejarnos de los ensueños laberínticos del poeta, de todas maneras el poeta ha hecho de su poema un cepo para soñadores.

En cuanto a mí me dejé aprehender. He seguido la moldura.

En uno de nuestros capítulos sobre la casa, decíamos que la casa representada en una estampa suscita fácilmente el deseo de habitarla. Sentimos que nos gustaría vivir allí, entre los trazos mismos del dibujo bien grabado. Nuestra quimera, que nos impulsa a vivir en los rincones, nace también, a veces, por la gracia de un simple diseño. Pero entonces, la gracia de una curva no es un simple movimiento bergsoniano de inflexiones bien colocadas. No es un tiempo que se despliega. Es también un espacio habitable que se constituye armoniosamente. Y es todavía Pierre Albert-Birot quien nos da ese "rincón-estampa", esa bella estampa de literatura. En los *Poemas al otro Yo*, escribe:

Et voici que je suis devenu un dessin d'ornement
Volutes sentimentales
Enroulement des spirales
Surface organisée en noir et blanc
Et pourtant je viens de m'entendre respirer
Est-ce bien un dessin
Est-ce bien moi.

[Y he aquí que me he convertido en un dibujo de adorno / Volutas sentimentales / Enroscamiento de las espirales / Superficie organizada en negro y blanco / Y sin embargo me acabo de oir respirar / Es acaso un dibujo / Soy acaso yo.]

Parece que la espiral nos coge con sus manos juntas. El dibujo es más activo respecto a lo que encierra que respecto a lo que exfolia. Lo siente el poeta que se va a habitar el arco de una voluta, a encontrar el calor y la vida tranquila en el seno de una curva.

La filosofía intelectualista que quiere conservar las palabras en la precisión de sus sentidos, que toma las palabras como a los mil pequeños instrumentos de un pensamiento lúcido tiene a la fuerza que asombrarse ante las audacias del poeta. Y sin embargo, un sincretismo de la sensibilidad impide que las palabras cristalicen en sólidos per-

fectos. En el sentido central del sustantivo se aglomeran adjetivos insólitos. Un ambiente nuevo permite a la palabra entrar, no sólo en los pensamientos, sino también en los ensueños. El lenguaje sueña.

El espíritu crítico no puede nada contra eso. Es un hecho poético el que un soñador pueda escribir que una curva es *caliente*. ¿Creemos que Bergson no *rebasaba el sentido* atribuyendo a la curva la gracia y sin duda a la línea recta la *rigidez*? ¿Qué hacemos de más si decimos que un ángulo es frío y una curva caliente? ¿Que la curva nos acoge y que el ángulo demasiado agudo nos expulsa? ¿Que el ángulo es masculino y la curva femenina? Una nada de valor lo cambia todo. La gracia de una curva es una invitación a permanecer. No puede uno evadirse de ella sin esperanza de retorno. La curva amada tiene poderes de nido; es un llamamiento a la posesión. Es un rincón curva. Es una geometría habitada. Estamos allí en un mínimo de refugio, en el esquema ultrasimplificado de un ensueño del reposo. Sólo el soñador que se colma de gozo contemplando unos bucles sabe de esas alegrías sencillas del reposo dibujado.

Es, sin duda, imprudente para un autor acumular en las últimas páginas de un capítulo las ideas menos ligadas, las imágenes que sólo viven en un detalle, convicciones, sin embargo, tan sinceras, que no duran más que un instante. Pero ¿qué más puede hacer un fenomenólogo que desea enfrentarse con la imaginación hormigueante? Para él una sola palabra es a menudo germen de ensueño. Leyendo las obras de un gran soñador de palabras como Michel Leiris (en particular *Biffures*), nos sorprendemos viviendo en las palabras, en el interior de una palabra, movimientos íntimos. Como una amistad, la palabra se hincha a veces, a gusto del soñador, en el rizo de una sílaba. O sea que todo es plácido, apretado. Joubert, el prudente Joubert, no ha conocido el reposo íntimo en la palabra cuando habla furiosamente de las nociones que son "chozas". Las palabras —lo imagino con frecuen-

cia— son casitas con su bodega y su desván. El sentido común habita en la planta baja, siempre dispuesto al "comercio exterior", de tú a tú con el vecino, con ese transeúnte que no es nunca un soñador. Subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros inencontrables. Subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta. Subir demasiado alto, descender demasiado bajo son cosas permitidas al poeta que une lo terrestre y lo aéreo. ¿Sólo el filósofo será condenado por sus semejantes a vivir siempre en la planta baja?

VII. LA MINIATURA

I

EL PSICÓLOGO —y *a fortiori* el filósofo— presta poca atención a los juegos de las miniaturas que intervienen con frecuencia en los cuentos de hadas. Para el psicólogo, el escritor *se divierte* fabricando casas que caben dentro de un garbanzo. Es un absurdo inicial que sitúa el cuento en el terreno de la más simple fantasía. En esta fantasía, el escritor no entra realmente en el gran terreno de lo fantástico. El propio escritor, cuando desarrolla —a menudo pesadamente— su invención fácil, no cree, según parece, en una realidad psicológica que corresponda a tales miniaturas. Le falta esa semilla de ensueño que podría transmitirse del escritor al lector. Para hacer creer hay que creer. ¿Vale la pena, para un filósofo, plantear un problema fenomenológico con motivo de esas miniaturas "literarias", de esos objetos tan fácilmente disminuidos por el literato? ¿La conciencia —la del escritor, la del lector— puede encontrarse sinceramente en el origen mismo de tales imágenes?

Sin embargo, es preciso concederles cierta objetividad, por el hecho de recibir la adhesión, incluso el interés, de muchos soñadores. Puede decirse que esas casas en miniatura son objetos falsos provistos de una objetividad psicológica verdadera. Aquí el proceso de imaginación es típico. Plantea un problema que hay que distinguir del problema general de las similitudes geométricas. El geómetra ve *exactamente la misma cosa* en dos figuras semejantes dibujadas a escalas distintas. Los planos de casas a escalas reducidas no implican ninguno de los problemas que proceden de una filosofía de la imaginación. No tenemos que colocarnos siquiera en el plano general de la representación,

aunque sería muy interesante estudiar en ese plano la fenomenología de la similitud. Nuestro estudio debe especificarse como relacionado sin duda alguna con la imaginación.

Todo se aclarará, por ejemplo, si para entrar en el dominio donde se imagina, nos hacen franquear un umbral de lo absurdo. Sigamos un instante al héroe de Charles Nodier, Tesoro de las Habas, que entra en la calesa del hada. En esa calesa, que tiene el tamaño de una alubia, el muchacho entra con seis medios cuartillos de alubias, cargados al hombro. El número queda así contradicho al mismo tiempo que la dimensión del espacio. Seis mil alubias caben dentro de una. Lo mismo que cuando el gordo Michel entrara —con qué asombro— en la morada del Hada de las Migajas, morada oculta bajo una mata de hierba, se encontrará en ella muy a gusto. Se "encaja". Feliz en un espacio reducido, realiza una experiencia de topofilia. Una vez en el interior de la miniatura verá sus amplias estancias. Descubrirá desde el interior una belleza *interior.* Hay aquí una inversión de perspectiva, inversión fugaz o más cautivadora, según el talento del narrador y la facultad de ensueños del lector. A veces demasiado empeñado en narrar "agradablemente", demasiado divertido para ahondar en la imaginación, Nodier deja subsistir racionalizaciones mal camufladas. Para explicar psicológicamente la entrada en la casa miniatura, evoca las casitas de cartón de los juegos infantiles: las "miniaturas" de la imaginación nos devolverían simplemente a una infancia, a la participación en los juguetes, a la *realidad del juguete.*

La imaginación vale más que todo eso. De hecho, la imaginación miniaturizante es una imaginación natural. Aparece en todos los siglos en el ensueño de los soñadores innatos. Precisamente hay que desprender lo que divierte para descubrir las raíces psicológicas efectivas. Por ejemplo, se podrá leer *seriamente* esta página de Hermann Hesse publicada en la revista *Fontaine* (núm. 57 p. 725). Un prisionero ha pintado sobre el muro de su calabozo

un paisaje en el que un pequeño tren penetra en un túnel. Cuando sus carceleros vienen a buscarlo, les pide amablemente "que esperen un momento para que yo pueda entrar en el trencito de mi tela a fin de comprobar algo. Como de costumbre, se echaron a reír porque me consideraban como un débil mental. Me hice pequeño. Entré en mi cuadro, subí en el trencito que se puso en marcha y desapareció en lo negro del pequeño túnel. Durante unos instantes se percibió todavía un poco de humo en copos que salían del redondo orificio. Luego ese humo se desvaneció y con él el cuadro y con el cuadro mi persona"... ¡Cuántas veces el poeta-pintor en su cárcel no ha atravesado los muros por un túnel! ¡Cuántas veces, pintando ensueños, se ha evadido por una grieta del muro! Para salir de la cárcel todos los medios son buenos y en caso de necesidad lo absurdo nos libera.

Así, si seguimos con simpatía al poeta de la miniatura, si tomamos el trencito del pintor encarcelado, la contradicción geométrica queda redimida, la Representación es dominada por la Imaginación. La Representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. En el eje de una filosofía que acepta la imaginación como facultad básica, puede decirse al modo schopenhaueriano: "el mundo es mi imaginación". Poseo el mundo tanto más cuanta mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño.

Estudiando algunos ejemplos vamos a demostrar que la miniatura literaria —es decir, el conjunto de las imágenes literarias que comentan las inversiones en la perspectiva de las grandezas— estimula valores profundos.

II

Tomaremos primero un texto de Cyrano de Bergerac citado en un bello artículo de Pierre-Maxime Schul. En este artículo que se titula "El tema de Gulliver y el postulado de Laplace", el autor acentúa el carácter intelectualista de las divertidas imágenes de Cyrano de Bergerac, para aproximarlas a las ideas del astrónomo matemático.[1]

He aquí el texto de Cyrano: "Esta manzana es un pequeño universo por sí mismo, cuyas semillas, más calientes que las otras partes, difunden en torno suyo el calor conservador de su globo; y ese germen, de acuerdo con esta opinión, es el pequeño sol de ese pequeño mundo, que calienta y nutre la sal vegetativa de esa pequeña masa."

En ese texto nada dibuja, todo se imagina y la miniatura imaginaria es propuesta para encerrar un valor imaginario. En el centro están las semillas *más calientes* que toda la manzana. Ese calor condensado, ese cálido bienestar, amado de los hombres, hace pasar la imagen, de la categoría de imagen que se ve, a la categoría de imagen que se vive. La imaginación se siente toda reconfortada por ese germen que nutre una sal vegetativa.[2] La manzana, la fruta no es ya el valor primero. El verdadero valor dinámico es la semilla. Es ésta la que paradójicamente hace la manzana. Le envía sus zumos balsámicos, sus fuerzas conservadoras. La semilla no nace solamente en una dulce cuna, bajo la protección de la fruta. Es la productora del calor vital.

En semejante imaginación hay, frente al espíritu de observación, una inversión total. El espíritu que imagina, sigue aquí la vía inversa del espíritu que observa. La imaginación no quiere llegar

[1] *Journal de Psychologie*, abril-junio de 1974, p. 169.

[2] ¡Cuántas personas, después de comer la manzana, atacan las semillas! En sociedad suele refrenarse la inocente manía que pela las semillas para paladearlas mejor. ¡Y cuántos pensamientos, cuántos ensueños, cuando se comen gérmenes!

a un diagrama que resumiría conocimientos. Busca un pretexto para multiplicar las imágenes y en cuanto la imaginación se interesa en una imagen, aumenta su valor. Desde el instante en que Cyrano imaginaba la semilla-Sol, tenía la convicción de que la semilla era un centro de vida y de fuego, en resumen, un valor.

Estamos naturalmente ante una imagen excesiva. El elemento juguetón, en Cyrano y en muchos autores, como a Nodier, a quien evocábamos anteriormente, perjudica la meditación imaginaria. Las imágenes van demasiado aprisa, demasiado lejos. Pero el psicólogo que lee lentamente, el psicólogo que examina las imágenes en *ralenti*, permaneciendo todo el tiempo que hace falta en cada imagen, experimenta una coalescencia de valores sin límites. Los valores se engolfan en la miniatura. La miniatura hace soñar.

Pierre-Maxime Schuhl concluye su estudio subrayando en este ejemplo privilegiado los peligros de la imaginación, maestra en errores y falsedades. Pensamos como él, pero nosotros soñamos de otra manera, o más exactamente, aceptamos el reaccionar como soñadores ante nuestras lecturas. Y aquí se plantea el problema de la acogida onírica de los valores oníricos. Describir un ensueño *objetivamente* es ya disminuirlo y detenerlo. ¡Cuántos sueños contados objetivamente no son ya más que onirismo en polvo! En presencia de una imagen que sueña, hay que tomar ésta como una invitación a continuar el ensueño que la ha creado.

El psicólogo de la imaginación que define la posibilidad de la imagen por el dinamismo del sueño, debe justificar la invención de la imagen. En el ejemplo que estudiamos, el problema planteado es absurdo: ¿Es la semilla el sol de la manzana? Poniendo en ella bastante ensueño —claro que se necesita mucho— se acaba por hacer que esta pregunta sea válida oníricamente. Cyrano de Bergerac no esperó el surrealismo para hacer frente con alegría a las preguntas absurdas. En el plano de la imaginación, no se ha "equivocado", puesto

que la imaginación no se equivoca nunca, porque la imaginación no tiene que confrontar una imagen con una realidad objetiva. Hay que ir más lejos: Cyrano no esperaba engañar a su lector. Sabía bien que el lector no se engañaría. Ha esperado siempre encontrar lectores a la altura de sus imaginaciones. Hay una especie de optimismo de ser en toda obra de imaginación. ¿No ha dicho Gérard de Nerval (*Aurélia*, p. 41): "Yo creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea cierto en este mundo o en los otros"?

Cuando se ha vivido en su espontaneidad una imagen como la imagen planetaria de la manzana de Cyrano, se comprende que dicha imagen no esté preparada con pensamientos. No tiene nada de común con las imágenes que ilustran o sostienen las ideas científicas. Por ejemplo, la imagen planetaria del átomo de Bohr es —en el pensamiento científico, si no en algunas pobres y nefastas valuaciones de una filosofía de divulgación— un puro esquema sintético de los pensamientos matemáticos. En el átomo planetario de Bohr, el pequeño sol central *no es caliente.*

Hacemos esta breve observación para subrayar la diferencia esencial que hay entre una imagen absoluta que se realiza en sí misma y una imagen posideativa que sólo quiere ser un resumen de pensamientos.

III

Como segundo ejemplo de miniatura literaria valuada, vamos a seguir el ensueño de un botánico. El alma botánica se complace en esa miniatura de ser que es la flor. El botánico utiliza ingenuamente las palabras que corresponden a cosas de tamaño ordinario para describir la intimidad floral. En el *Dicionario de botánica cristiana*, que es un voluminoso tomo de la *Nueva enciclopedia teológica*, de 1851, en el artículo Epiario, puede leerse esta descripción de la flor de la estaquiea de Alemania:

"Esas flores creadas en cunas de algodón, son pequeñas, delicadas, color de rosa y blancas... Quito el pequeño cáliz con esa red de larga seda que lo cubre... El labio inferior de la flor es recto y un poquito curvo; es de un rosa vivo por dentro y cubierto por fuera con una piel espesa. Toda esta planta calienta cuando se toca. Tiene un pequeño vestido bien hiperbóreo. Los cuatro estambres son como cepillitos amarillos." Hasta aquí, el texto puede pasar por objetivo. Pero no tarda en psicologizarse. Progresivamente, un ensueño acompaña la descripción: "Las cuatro anteras se mantienen erectas y en buena inteligencia, en la especie de nicho que forma el labio inferior. Están allí bien abrigadas en sus pequeñas casamatas acolchadas. El pistilo está respetuosamente a sus pies, pero como su tamaño es exiguo, para hablarle tienen que doblar una tras otra las rodillas. Esas mujercitas son muy importantes; y aquellas que hablan con tono más humilde son bastante autoritarias en su hogar. Las cuatro semillas desnudas permanecen en el fondo del cáliz y se alzan en él, lo mismo que en las Indias los niños se mecen en su hamaca. Cada antera reconoce su obra y no pueden existir envidias."

Así, el sabio botánico ha encontrado en la flor la miniatura de la vida conyugal, ha sentido el dulce calor conservado por una piel, y ha visto la hamaca que mece la semilla. De la armonía de la forma ha deducido el bienestar de la morada. ¿Es preciso señalar que, como en el texto de Cyrano, el dulce calor de las regiones encerradas es el primer indicio de una intimidad? Dicha intimidad cálida es la raíz de todas las imágenes. Las imágenes —se ve de sobra— no corresponden ya a ninguna realidad. Bajo la lupa, se podía aún reconocer el cepillito amarillo de los estambres, pero ningún *observador* sabría ver el menor elemento real para justificar las imágenes psicológicas acumuladas por el narrador de la botánica cristiana. Puede pensarse que si se hubiera tratado de un objeto de dimensión ordinaria el narrador hubiera

sido más prudente. Pero ha *entrado* en una miniatura y en seguida las imágenes se han puesto a multiplicarse, a crecer, a evadirse. Lo grande sale de lo pequeño, no por la ley lógica de una dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica misma de la actividad de imaginación. En el artículo "Pervinca" en el mismo diccionario de botánica cristiana se lee: "Lector, estudia la pervinca en detalle; verás cómo el detalle agranda los objetos."

En dos líneas, el hombre de la lupa expresa una gran ley psicológica. Nos sitúa en un punto sensible de la objetividad, en el momento en que es preciso acoger el detalle inadvertido y dominarlo. La lupa condiciona, en esta experiencia, una entrada en el mundo. El hombre de la lupa no es aquí el anciano que quiere, con unos ojos cansados de ver, leer todavía el periódico. El hombre de la lupa toma el mundo como una novedad. Si nos confiara sus descubrimientos vividos, nos daría documentos de fenomenología pura, donde el descubrimiento del mundo, o la entrada en el mundo, sería más que una palabra gastada, más que una palabra empañada por su uso filosófico tan frecuente. A menudo el filósofo describe fenomenológicamente su "entrada en el mundo", su "ser en el mundo", bajo el signo de un objeto familiar. Describe fenomenológicamente su tintero. Un pobre objeto es entonces el portero del vasto mundo.

El hombre de la lupa suprime —muy simplemente— el mundo familiar. Es una mirada fresca ante un objeto nuevo. La lupa del botánico es la infancia vuelta a encontrar. Presta de nuevo al botánico la mirada amplificadora del niño. Con ella. vuelve al jardín, en el jardín

où les enfants regardent grand.[1]

[donde los niños ven grande.]

[1] P. de Boissy *Main première*, p. 21.

Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza.

La miniatura es uno de los albergues de la grandeza.

IV

Claro está que al esbozar una fenomenología del hombre de la lupa no pensamos en el trabajador del laboratorio. El trabajador tiene una disciplina de objetividad que detiene todos los ensueños de la imaginación. Ya ha visto lo que observa en el microscopio. Podría decirse, de un modo paradójico, que no ve nunca por primera vez. En todo caso, en el reino de la observación científica y en la segura objetividad, la "primera vez" no cuenta. La observación pertenece entonces al reino de las "varias veces". Psicológicamente, en el trabajo científico es preciso digerir primero la sorpresa. Lo que el sabio observa está bien definido en un cuerpo de pensamientos y de experiencias. No es, pues, al nivel de los problemas de la experiencia científica donde tenemos que hacer observaciones cuando estudiamos la imaginación. Olvidando, como hemos dicho ya en nuestra Introducción, todos nuestros hábitos de objetividad científica, debemos buscar las *imágenes de la primera vez.* Si fuéramos a tomar documentos psicológicos en la historia de las ciencias —porque también se nos objetará que, en dicha historia, hay una reserva de "primera vez"— veríamos que las primeras observaciones microscópicas han sido leyendas de pequeños objetos, y cuando el objeto estaba animado, leyendas de vida. Tal observador, todavía en el reino de la ingenuidad, ¿no ha visto acaso formas humanas en los "animales espermatozoides"? [4]

Una vez más volvemos a plantear los problemas

[4] *Cf. La formation de l'esprit scientifique.*

de la imaginación en términos de "primera vez". Esto justifica el tomar ejemplos en las fantasías más extremadas. Como variación sorprendente del tema "el hombre de la lupa", vamos a estudiar un poema en prosa de André-Pieyre de Mandiargues titulado *El huevo en el paisaje.*[5]

El poeta, como tantos otros, sueña tras el vidrio. Pero en el vidrio mismo descubre una pequeña deformación que va a difundir la deformación en el universo. De Mandiargues dice a su lector: "Acércate a la ventana procurando que tu atención no corra mucho hacia fuera. Hasta que tengas bajo los ojos uno de esos núcleos que son como quistes del vidro, pequeños huevecillos a veces transparentes, pero con más frecuencia nebulosos o bien vagamente translúcidos, y de una forma alargada que recuerda la pupila de los gatos." A través de ese pequeño haz vidrioso, a través de esa pupila de gato, ¿qué sucede con el mundo exterior? "¿Cambia la naturaleza del mundo? ¿O bien es la verdadera naturaleza la que triunfa sobre la apariencia? En todo caso el hecho experimental reside en que la introducción del núcleo en el paisaje basta para conferir a éste un carácter blando... Muros, rocas, troncos de árbol, construcciones metálicas, han perdido toda rigidez en las cercanías del núcleo móvil." Y por todas partes, el poeta hace brotar las imágenes. Nos da un átomo de universo en multiplicación. Guiado por el poeta, el soñador, desplazando su rostro, renueva su mundo. De la miniatura del quiste de vidrio, el soñador hace surgir un mundo. El soñador obliga al mundo "a las más insólitas reptaciones". El soñador hace correr ondas de irrealismo sobre lo que era el mundo real. "El mundo exterior, en su unanimidad, se ha transformado en un medio maleable ante ese único objeto duro y punzante, verdadero huevo filosófico que los menores movimientos de tu rostro pasean a través del espacio."

Así, el poeta no ha ido a buscar muy lejos su

[5] En *Métamorphoses*, Gallimard, p. 105.

instrumento de ensueño. ¡Y sin embargo, con qué arte ha sembrado el paisaje! ¡Con qué fantasía ha dotado el espacio de múltiples curvas! He aquí que el espacio curvo maneja la fantasía. Porque todo universo se encierra en unas curvas; todo universo se concentra en un núcleo, en un germen, en un centro dinamizado. Y ese centro es poderoso porque es un centro imaginado. Un paso más en el mundo de las imágenes que nos ofrece Pieyre de Mandiargues y se vive el centro que se imagina; entonces se lee el paisaje en el núcleo de vidrio. Ya no se le mira a través. Ese núcleo nucleante es un mundo. La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, está contenido en lo pequeño.

Coger una lupa es prestar atención, pero, ¿prestar atención no es ya mirar con lupa? La atención por sí misma es un vidrio de aumento. En otra obra,[6] Pieyre de Mandiargues, al meditar sobre la flor del euforbio, escribe: "El euforbio, bajo su mirada demasiado atenta, como un corte de pulga bajo la lente de un microscopio, había crecido misteriosamente: ahora era una fortaleza pentagonal, erigida ante él a una altura prodigiosa, en un desierto de rocas blancas y de flechas rosas que aparecían inaccesibles desde las cinco torres que estrellaban el castillo situado en vanguardia de la flora sobre la región árida."

Un filósofo sensato —la especie no es tan rara— objetará tal vez que estos documentos son exagerados, que resaltan con palabras, de modo excesivamente gratuito, lo grande, lo inmenso de lo pequeño. No sería más que prestidigitación verbal, bien pobre ante la fuerza del prestidigitador que hace salir un despertador de dentro de un dedal. Sin embargo, defenderíamos la prestidigitación "literaria". El acto del prestidigitador sorprende, divierte. El acto del poeta hace soñar. Yo no puedo vivir y revivir el acto del primero. Pero la página del poeta es mía, si es que amo el ensueño.

[6] Pieyre de Mandiargues, *Marbre*, ed. Laffont, p. 63.

La filosofía sensata excusaría nuestras imágenes si pudieran darse como efecto de alguna droga, de alguna mezcalina. Entonces tendrían para él una realidad fisiológica. El filósofo se serviría de ellas para dilucidar sus problemas respecto a la unión del alma y del cuerpo. En cuanto a nosotros, tomamos los documentos literarios como *realidades de la imaginación*, como productos puros de la imaginación. Pues, ¿por qué los actos de la imaginación no habrían de ser tan reales como los actos de la percepción? ¿Y por qué, además, esas imágenes "excesivas", que no sabemos formar nosotros mismos, pero que podemos, nosotros lectores, recibir sinceramente de manos del poeta, no serían —si la noción nos gusta— "drogas virtuales que nos procuran gérmenes de ensueño"? Esta droga virtual es de una eficacia muy pura. Estamos seguros, con una imagen "exagerada", de estar en el eje de una imaginación autónoma.

V

No hemos reproducido sin escrúpulos, un poco más arriba, la larga descripción del botánico de la *Nueva enciclopedia teológica*. La página abandona demasiado pronto el germen del ensueño. Parlotea. Se la acoge cuando tiene uno tiempo para bromear. Se la rechaza cuando se quieren encontrar nuevamente los gérmenes vivos de lo imaginario Es, si nos atrevemos a decirlo, una miniatura hecha con piezas grandes. Necesitamos encontrar un contacto mejor con la imaginación miniaturizante. No podemos, filósofos de cámara que somos, beneficiarnos con la contemplación de las obras pintadas de los miniaturistas de la Edad Media, esa gran época de las paciencias solitarias. Pero nos imaginamos muy concretamente dicha paciencia. Pone paz en los dedos. Solamente imaginándola, la paz invade el alma. Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo. Hay que amar el espacio para describirlo tan minuciosamente como

si hubiera moléculas de mundo, para encerrar todo un espectáculo en una molécula de dibujo. En esta proeza, ¡qué dialéctica de la intuición que ve siempre en grande, y del trabajo hostil a los vuelos! En efecto, los intuicionistas se dan todos en una sola mirada, mientras que los detalles se descubren y se ordenan unos tras otros, pacientemente, con la malicia discursiva de un fino miniaturista. Parece que el miniaturista desafía la perezosa contemplación del filósofo intuicionista. No lo digan: "¡Ustedes no hubieran visto esto! Tomen su tiempo para ver todas estas cosillas que no pueden contemplarse en su conjunto." En la contemplación de la miniatura hace falta una atención que rebota para integrar el detalle.

Naturalmente, es más fácil decir que hacer la miniatura, y podríamos coleccionar fácilmente descripciones literarias que ponen al mundo en diminutivo. Como esas descripciones dicen las cosas en pequeño, son automáticamente prolijas. Como esta página (abreviada) de Victor Hugo que nos sirve de autoridad para pedir al lector su atención respecto a un tipo de ensueño que puede parecer insignificante.

Victor Hugo, que, según se decía, veía a lo grande, también sabe describir miniaturas. En *El Rin*,[7] se lee: "En Freiberg olvidé largo tiempo el inmenso paisaje que tenía ante los ojos por la pradera de césped en la cual estaba sentado. Era sobre una pequeña jiba silvestre de la colina. También allí había un mundo. Los escarabajos caminaban lentamente bajo las fibras profundas de la vegetación; unas flores de cicuta en forma de sombrilla imitaban a los pinos de Italia, un pobre abejorro mojado, vestido de terciopelo negro y amarillo, trepaba penosamente a lo largo de una rama espinosa; espesas nubes de moscardones le ocultaban el día; una campanilla azul temblaba al viento y toda una nación de pulgones se había refugiado bajo esa enorme tienda... Yo veía surgir del légamo y

[7] Victor Hugo, *Le Rhin*, ed. Hetzel, t. III, p. 98.

retorcerse hacia el cielo, aspirando el aire, una lombriz, de pitones antediluvianos, y que quizás tiene también en su universo microscópico, su Hércules para matarlo, y su Cuvier para describirlo. En resumen, ese universo es tan grande como el otro." La página se prolonga, el poeta se divierte, evoca a micromegas y sigue entonces una teoría fácil. Pero el lector que no tiene prisa —y este es el único lector que podemos esperar— penetra seguramente en el ensueño miniaturizante. Es el lector ocioso que ha tenido con frecuencia ensueños análogos, pero no se hubiera atrevido jamás a escribirlos. El poeta acaba de darles dignidad literaria. Nosotros quisiéramos —¡gran ambición!— conferirles la dignidad filosófica. Porque en fin, el poeta no se engaña, acaba de descubrir un mundo. "También allí había un mundo." ¿Por qué no se enfrentaría el metafísico a ese mundo? Renovaría, con provecho, sus experiencias "de apertura al mundo", "de entrada en el mundo". Con demasiada frecuencia, el Mundo diseñado por el filósofo no es más que un no-yo. Su enormidad es un cúmulo de negatividades. El filósofo pasa a lo positivo demasiado pronto y se da el Mundo, un Mundo único. Las fórmulas: estar en el mundo, el ser del Mundo, son demasiado majestuosas para mí; no llego a vivirlas. Estoy más a mi gusto en los mundos de la miniatura. Son para mí mundos dominados. Viviéndolos siento partir de mi ser soñante ondas mundificadoras. La enormidad del mundo ya no es para mí más que la nebulosa de las ondas mundificadoras. La miniatura, sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente. La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico; permite mundificar con poco riesgo. ¡Y qué reposo en este ejercicio del mundo dominado! La miniatura reposa sin adormecer nunca. Allí la imaginación está vigilante y dichosa.

Pero para entregarnos con la conciencia tranquila a esta metafísica miniaturizada, tenemos necesidad de multiplicar los apoyos y de coleccionar

algunos textos. Sin eso temeríamos, al confesar nuestra inclinación por la miniatura, reforzar el diagnóstico que Madame Favez-Boutonier nos anticipaba en el umbral de nuestra buena y vieja amistad hace un cuarto de siglo: "Vuestras alucinaciones liliputienses son característica del alcoholismo."

Hay múltiples textos en que la pradera es un bosque, en que una mata de hierba es un bosquecillo. En una novela de Thomas Hardy, un puñado de musgo es un pinar. En una novela de pasiones finas y múltiples, *Niels Lyne*, J.- P. Jacobsen describe el bosque de la felicidad: las hojas de otoño, los serbales doblegándose bajo "el peso de los racimos rojos"; completa su cuadro con "el musgo vigoroso y espeso parecido a los pinos, y a las palmeras". Y "había también ese musgo leve que recubría los troncos de. árbol y hacía pensar en los trigales de los elfos". Que un autor cuya tarea es seguir un drama humano de gran intensidad como sucede con Jacobsen,[8] interrumpa el relato de la pasión para "escribir esta miniatura", he aquí una paradoja que debería dilucidarse a fin de tomar una medida exacta de los intereses literarios. Viviendo de cerca el texto, parece que algo humano se afina en este esfuerzo de ver el bosque minúsculo engastado en el bosque de los grandes árboles. De un bosque a otro bosque, del bosque en diástole al bosque en sístole, respira una cosmicidad.

Venimos a distendernos en un pequeño espacio. Este es uno de los miles de ensueños que nos sitúan fuera del mundo, que nos colocan en otro mundo, y el novelista lo ha necesitado para transportarnos a ese más allá del mundo que es el mundo de un amor nuevo. La gente apresurada por los negocios humanos, no penetra en él. El lector de un libro que sigue las ondulaciones de una gran pasión, puede sorprenderse ante esta interrupción de la cosmicidad. Y es que sólo lee el libro *lineal-*

[8] El libro *Niels Lyne* ha sido para Rilke un libro de cabecera.

mente, siguiendo el hilo de los acontecimientos humanos. Para él, los acontecimientos no necesitan fondo. ¡Pero de cuántos ensueños nos priva la lectura lineal!

Semejantes ensueños son llamados a la verticalidad. Son pausas del relato durante las cuales el lector es llamado a soñar. Son muy puras porque no sirven para nada. Es preciso distinguirlas de esa costumbre del cuento donde un enano se esconde tras una lechuga para tenderle trampas al héroe, como *El enano amarillo* de Madame d'Aulnoy. La poesía cósmica es independiente de las intrigas del cuento infantil. Reclama, en los ejemplos que citamos, una participación a un vegetalismo verdaderamente íntimo, a un vegetalismo que escapa al letargo al cual lo condenaba la filosofía bergsoniana. En efecto, por la adhesión a las fuerzas miniaturizadas, el mundo vegetal es grande en lo pequeño, vivo en la dulzura, todo vivo en su acto verde.

A veces el poeta capta un drama minúsculo, como Jacques Audiberti, que en su sorprendente *Abraxas* nos hace sentir, en la lucha de la parietaria y el muro de piedra, el instante dramático en que "la parietaria levanta la escama gris". ¡Qué Atlas vegetal! En *Abraxas* Audiberti teje una tupida tela de sueños y realidades. Conoce los ensueños que sitúan la intuición en el *punctum proximum.* Entonces, quisiéramos ayudar a la raíz de la parietaria para que pusiera sobre el viejo muro una vejiguilla más.

Pero ¿no hay acaso tiempo en este mundo para amar las cosas, para verlas de cerca, cuando gozan de su pequeñez? Una sola vez en mi vida he visto un liquen joven nacer y extenderse sobre el muro. ¡Qué juventud, qué vigor en la gloria de la superficie!

Claro que se perdería el sentido de los valores reales, si se interpretaran las miniaturas en el simple relativismo de lo grande y de lo pequeño. La brizna de musgo puede bien ser pino, pero el pino no podrá nunca ser brizna de musgo. La ima-

ginación no trabaja en ambos sentidos con la misma convicción.

En los jardines de lo minúsculo el poeta conoce el germen de las flores. Y yo quisiera poder decir como André Breton: "Tengo manos para cortarte, minúsculo tomillo de mis sueños, romero de mi extremada palidez." [9]

VI

El cuento es una imagen que razona. Tiende a asociar imágenes extraordinarias como si pudieran ser imágenes coherentes. El cuento lleva así la convicción de una imagen primera, a todo un conjunto de imágenes derivadas. Pero la relación es tan fácil, el razonamiento tan fluido que pronto se ignora dónde está el germen del cuento.

En el caso de una miniatura relatada, como en el cuento de Pulgarcito, parece que se encuentra sin dificultad el principio de la imagen primera: la simple pequeñez va a facilitar todas las proezas. Pero, examinada más de cerca, la situación fenomenológica de esta miniatura contada es inestable. Está, en efecto, sometida a la dialéctica de la admiración y de la broma. Un rasgo sobrepuesto basta a veces para interrumpir la participación en la maravilla. En un dibujo todavía se podría seguir admirando, pero el comentario rebasa los límites: un Pulgarcito, citado por Gaston Paris, es tan pequeño "que atraviesa con su cabeza un grano de polvo y pasa todo entero por él". Otro muere bajo la coz de una hormiga. No hay ningún valor onírico en este último rasgo. Nuestro onirismo animalizado que es tan fuerte respecto a los animales de gran tamaño, no ha registrado los hechos y gestos de los animales minúsculos. Del lado de lo minúsculo, nuestro onirismo animalizado no va tan lejos como nuestro onirismo vegetal.[10]

[9] André Breton, *Le revolver aux cheveux blancs*, ed. des Cahiers Libres, 1932, p. 122.

[10] Gaston Paris, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, París, 1875, p. 22. Observemos, sin embargo, que ciertos neuróticos han pretendido ver los microbios que roen sus órganos.

Gaston Paris señala muy bien que por este camino, en el que Pulgarcito muere por una coz de hormiga, se va hacia el epigrama, a una especie de injuria por la imagen, que manifiesta el desprecio hacia el ser disminuido. Estamos ante una contraparticipación. "Se encuentran esos juegos de ingenio entre los romanos; un epigrama de la decadencia dirigido a un enano, decía: "La piel de una pulga te viene demasiado grande." Todavía en nuestros tiempos —añade Gaston Paris— se encuentran las mismas bromas en la canción de *El maridito*. Gaston Paris presenta esta canción como "infantil", cosa que no dejará de sorprender a nuestros psicoanalistas. Desde hace tres cuartos de siglo, los medios de explicación psicológica, felizmente, han aumentado.

De todas maneras, Gaston Paris designa claramente el punto sensible de la leyenda (*op. cit.*, p. 23); los trozos donde se hace burla de la pequeñez deforman el cuento primitivo, la miniatura pura. En el cuento primitivo que el fenomenólogo debe restituir siempre, "la pequeñez no es ridícula, sino maravillosa; lo que da interés al cuento, son las cosas extraordinarias que Pulgarcito realiza gracias a su pequeñez; por otra parte, en todas las ocasiones está lleno de ingenio y de malicia, y sale siempre triunfante de los malos pasos en que se ve metido".

Pero entonces, para participar realmente en el cuento, es preciso duplicar esa sutileza de espíritu con una sutileza material. El cuento nos invita a "deslizarnos entre las dificultades"; dicho de otro modo, además del diseño, hay que captar el dinamismo de la miniatura. Esta es una instancia fenomenológica suplementaria. ¡Qué animación nos infunde entonces el cuento si seguimos la causalidad de lo pequeño, el movimiento naciente del ser minúsculo actuando sobre el ser macizo! Por ejemplo, el dinamismo de la miniatura es frecuentemente revelado por los cuentos en que Pulgarcito instalado en la oreja del caballo domina las fuerzas que arrastran el arado. "Ese es, mi juicio —dice Gas-

ton París- , el fondo primitivo de su historia; es el rasgo que se encuentra entre todos los pueblos, mientras que las otras historias que se le atribuyen, creadas por la fantasía, una vez despertado este pequeño y divertido ser, difieren, por lo general, entre pueblos distintos."

Naturalmente que Pulgarcito dice al oído del animal: "Arre, arre." Es el *centro de decisión*, que los ensueños de nuestra voluntad nos comprometen a restituir en un pequeño espacio. Decíamos más arriba que lo minúsculo es un albergue de lo grande. Si se simpatiza dinámicamente con el activo Pulgarcito, he aquí que lo minúsculo aparece como albergue de la fuerza primitiva. Un cartesiano diría —si un cartesiano supiera bromear— que en esta historia, Pulgarcito es la glándula pineal del arado. En todo caso, lo ínfimo es dueño de las fuerzas, es el pequeño quien manda al grande. Cuando Pulgarcito ha hablado, el caballo, la reja y el hombre no tienen más que seguir Cuanto mejor obedezcan estos tres seres subalternos, más derecho será el surco.

Pulgarcito está en su casa en el espacio de una oreja, en la entrada de la cavidad natural del sonido. Es una oreja dentro de otra oreja. Así, el cuento figurado por las representaciones visuales se duplica con lo que llamaríamos, en el párrafo siguiente, una miniatura del sonido. En efecto, estamos invitados a seguir el cuento, a descender por debajo del umbral de la audición, a escuchar con nuestra imaginación. Pulgarcito se ha instalado en la oreja del caballo para hablar en voz baja, es decir para dar órdenes fuertes, con una voz que sólo oye aquel que debe "escuchar". La palabra "escuchar" toma aquí el doble sentido de oir y obedecer. Por otra parte ¿no es acaso en la tonalidad mínima, en una miniatura del sonido como lo que ilustra la leyenda, donde el doble sentido juega con mayor delicadeza?

Este Pulgarcito que guía con su inteligencia y su voluntad el tiro del labrador, nos parece muy alejado del Pulgarcito de nuestra juventud. Sin embargo, está en la línea de las fábulas que van a

conducirnos, siguiendo a Gaston Paris, ese gran dosificador de primitividad, hasta la leyenda primitiva.

Para Gaston Paris, la clave de la leyenda de Pulgarcito —como tantas leyendas— está en el cielo: Es Pulgarcito quien conduce la constelación del Gran Carro. En efecto, Gaston Paris ha observado que en muchos países se da el nombre de Pulgarcito a una pequeña estrella que se encuentra bajo el Carro.

No es preciso seguir todas las pruebas convergentes que el lector puede encontrar en la obra de Gaston Paris. Insistamos tan sólo en una leyenda suiza que va a darnos la hermosa medida de una oreja que sabe soñar. En esa leyenda transcrita por Gaston Paris, el Carro vuelca a media noche con gran estrépito. ¿No nos enseña esta leyenda a escuchar la noche? ¿El tiempo de la noche? ¿El tiempo del cielo estrellado? ¿Dónde leí que un ermitaño que miraba sin cesar su reloj de arena, escuchó ruidos que le destrozaban el tímpano? Oía súbitamente en el reloj de arena la catástrofe del tiempo. El tic tac de nuestros relojes es tan burdo, tan mecánicamente entrecortado, que ya no tenemos el oído suficientemente fino para oir el tiempo que corre.

VII

El cuento de Pulgarcito, traducido en el cielo, demuestra que las imágenes pasan sin esfuerzo de lo pequeño a lo grande y de lo grande a lo pequeño. El ensueño gulliveriano es natural. Un gran soñador vive esas imágenes por duplicado, en la tierra y en el cielo. Pero en esta vida poética de las imágenes, hay algo más que un simple juego de dimensiones. El ensueño no es geométrico. El soñador se compromete a fondo. Se encontrará en la tesis de C. A. Hackett *El lirismo de Rimbaud* un apéndice bajo el título "Rimbaud y Gulliver", páginas excelentes donde se nos representa a Rimbaud cerca de su madre, grande en el mundo dominado. Mien-

tras que junto a su madre no es más que un "hombrecillo en el país de Brobdingnag", en la escuela el pequeño "Arturo se imagina que es Gulliver en el país de Liliput". Y C. A. Hackett cita a Victor Hugo, quien en *Las contemplaciones* (*Recuerdos paternos*), muestra a los niños riendo.

De voir d'affreux géants très bêtes
Vaincus par des nains pleins d'esprit

[Viendo unos horribles gigantes muy necios / Vencidos por enanos llenos de ingenio.]

C. A. Hackett ha indicado en esta ocasión todos los elementos para un psicoanálisis de Arthur Rimbaud. Pero si el psicoanálisis, como hemos observado con frecuencia, nos da puntos de vista preciosos sobre la naturaleza profunda del escritor, puede desviarnos a veces del estudio de la virtud directa de una imagen. Hay imágenes tan inmensas, su poder de comunicación nos llama tan lejos de la vida, de nuestra vida, que los comentarios psicoanalíticos sólo pueden desarrollarse al margen de los valores. ¡Qué inmenso ensueño en estos dos versos de Rimbaud!:

Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande Ourse.

[Pulgarcito soñador, desgranaba en mi camino / las rimas. Mi posada estaba en la Osa Mayor. (trad. de E. M. S. Danero)]

Se puede admitir que la Osa Mayor era para Rimbaud "una imagen de Madame Rimbaud" (Hackett, p. 69). Pero esta profundización psicológica no nos da el dinamismo de este impulso de imagen que hace encontrar al poeta la leyenda del Pulgarcito de Valonia. Incluso debo poner entre paréntesis mis conocimientos psicoanalíticos, si quiero recibir la gracia fenomenológica de la imagen del soñador, del profeta de quince años. Si la posada

de la Osa Mayor no es más que la casa dura de un adolescente embromado, no despierta en mí ningún recuerdo positivo, ningún ensueño activo. Sólo quiero soñar aquí en el cielo de Rimbaud. La causalidad peculiar que el psicoanálisis deduce de la vida del escritor, aunque sea psicológicamente exacta, tiene muy pocas probabilidades de volver a encontrar una influencia sobre un lector cualquiera. Y sin embargo, yo recibo la comunicación de esta imagen tan extraordinaria. Hace de mí por un instante, desprendiéndome de mi vida, de la vida, un ser imaginante. En tales ocasiones de lectura he llegado poco a poco a poner en duda, no sólo la causalidad psicoanalítica de la imagen, sino también toda causalidad psicológica de la imagen poética. La poesía, en esas paradojas, puede ser contracausal, lo cual es otra manera de ser de este mundo, de estar comprometido en la dialéctica de las pasiones. Pero cuando la poesía llega a su autonomía puede decirse que es acausal. Para recibir *directamente* la virtud de una imagen aislada —y toda la virtud de una imagen está en un aislamiento— la fenomenología nos parece ahora más favorable que el psicoanálisis, porque la fenomenología reclama precisamente que asumamos nosotros mismos, sin crítica, con entusiasmo, dicha imagen.

Entonces, en su aspecto de *ensueño directo*, "la posada de la Osa Mayor" no es una cárcel maternal ni tampoco una muestra de aldea. Es una "casa del cielo". En cuanto se sueña intensamente ante un cuadrado, se experimenta su solidez, se sabe que es un refugio de gran seguridad. Entre las cuatro estrellas de la Osa puede habitar un gran soñador. Tal vez huya de la tierra, y el psicoanalista enumera las razones de su huida, pero el soñador está primeramente seguro de encontrar un albergue, un albergue a la medida de sus sueños. Y esta casa del cielo, ¡cómo gira! Las otras estrellas perdidas en las mares del cielo giran mal. Pero el Gran Carro no pierde su ruta. Verlo girar también, es ya ser dueño del viaje. Y el poeta vive segura-

mente, soñando una coalescencia de las leyendas. Y esas leyendas, todas esas leyendas, son reanimadas por la imagen. No constituyen un saber ya viejo. El poeta no repite los cuentos de la abuela. No tiene pasado. Está en un mundo nuevo. Ha realizado, frente al pasado y las cosas de este mundo, la sublimación absoluta. Al fenomenólogo le corresponde seguir al poeta. El psicoanalista sólo se preocupa de la negatividad de la sublimación.

VIII

Acabamos de asistir, lo mismo en el folklore que en el poeta, y sobre el tema de Pulgarcito, a transposiciones de tamaño que prestan una doble vida a los espacios poéticos. A veces bastan los versos para esta transposición, como en estas líneas de Noël Bureau:[11]

Il se couchait derrière le brin d'herbe
Pour agrandir le ciel.

[Se acostaba tras la brizna de hierba / para agrandar el cielo.]

Pero a veces, las transacciones de lo pequeño y de lo grande se multiplican, se repercuten. Cuando una imagen familiar crece hasta las dimensiones del cielo, nos llega de súbito el sentimiento de que, correlativamente, los objetos familiares se convierten en las miniaturas de un mundo. Macrocosmo y microcosmo son correlativos.

En esta correlación susceptible de jugar en ambos sentidos, se basan muchos poemas de Jules Supervielle, en particular los poemas reunidos bajo el título revelador de *Gravitaciones*. Todo centro de interés poético, que esté en el cielo o en la tierra, es aquí un centro de gravitación activo. Para el poeta, dicho centro de gravitación poética está presente, si nos atrevemos a decirlo, en el cielo y en

[11] Noël Bureau, *Les mains tendues*, p. 25.

la tierra a un tiempo. Por ejemplo, con qué soltura de imágenes, la mesa familiar se convierte en una mesa aérea que tiene por lámpara el sol:[12]

L'homme, la femme, les enfants
À la table aérienne

Appuyée sur un miracle
Qui cherche à se définir.

[El hombre, la mujer, los niños / En la mesa aérea / Apoyada sobre un milagro / Que intenta definirse.]

Y el poeta, después de esta "explosión de lo irreal", vuelve a la tierra:

Je me retrouve à ma table habituelle
Sur la terre cultivée
Celle qui donne le maïs et les troupeaux.
. . .
Je retrouvais les visages autour de moi
Avec les pleins et les creux de la vérité.

[Y me encuentro de nuevo en mi mesa de siempre / Sobre la tierra cultivada / La que da el maíz y los rebaños./.../ Encontraba de nuevo los rostros en torno mío / Con los llenos y los huecos de la verdad.]

La imagen que sirve de pivote a este ensueño transformador, terrestre y aérea por turnos, familiar y cósmica, es la imagen de la lámpara-sol y del sol-lámpara. Se podrían reunir millares de documentos literarios sobre esta imagen vieja como el mundo. Pero Jules Supervielle introduce una variación importante aplicándola en los dos sentidos. Devuelve así a la imaginación toda su flexibilidad, una flexibilidad tan milagrosa que puede decirse que la imagen totaliza el sentido que crece y el sentido que concentra. El poeta impide que la imagen se inmovilice.

[12] Jules Supervielle, *Gravitations*, pp. 183-185.

Si se vive la cosmicidad superviellana, bajo el título de *Gravitaciones*, tan cargado de significación científica para un espíritu de nuestro tiempo, vuelven a encontrarse pensamientos que tienen un gran pasado. Cuando no se moderniza abusivamente la historia de las ciencias, cuando se toma, por ejemplo, a Copérnico tal como fue, con la suma de sus ensueños y de sus pensamientos, se da uno cuenta de que los astros gravitan en torno a la luz. El Sol es ante todo la gran Luminaria del Mundo. Los matemáticos lo convertirán después en una masa atrayente. La luz es, arriba, el principio de la centralidad. ¡Es un valor tan grande en la jerarquía de las imágenes! El mundo, para la imaginación, gravita en torno de un *valor*.

La lámpara nocturna, sobre la mesa familiar, es también el centro del mundo. La mesa iluminada por la lámpara es, ella sola, un pequeño mundo. Un filósofo soñador no puede temer que nuestras iluminaciones indirectas nos hagan perder el centro de las estancias nocturnas. La memoria conservará entonces los rostros de antaño:

Avec les pleins et les creux de la vérité.

[Con los llenos y los huecos de la verdad.]

Cuando se ha seguido todo el poema de Supervielle en sus ascensiones astrales y en sus retornos al mundo de los humanos, se advierte que el mundo familiar toma el nuevo relieve de una miniatura cósmica resplandeciente. No sabíamos que el mundo familiar fuera tan grande. El poeta nos ha demostrado que lo grande no es incompatible con lo pequeño. Y se piensa en Baudelaire que, a propósito de las litografías de Goya, podría hablar de "Vastos cuadros en miniatura"[13] y que podría decir que un pintor sobre esmalte, Marc Beaud, "sabe *aparecer grande* en lo pequeño".[14]

[13] Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, p. 627

[14] Baudelaire, *op. cit.*, p. 677.

En realidad, como veremos después al tratar más especialmente de las imágenes de la inmensidad, lo minúsculo y lo inmenso son consonantes. El poeta está siempre dispuesto a leer lo grande en lo pequeño. Por ejemplo, la cosmogonía de un Claudel asimila rápidamente, bajo el beneficio de la imagen, el vocabulario —si no el pensamiento— de la ciencia de hoy. Claudel escribe en *Les cinq grandes odes* (p. 180):

"Como se ven las pequeñas arañas o ciertas larvas de insectos como piedras preciosas bien escondidas en su bolsa de huata y de raso.

"Así me han mostrado toda una lechigada de soles todavía entorpecidos en los pliegues fríos de la nebulosa."

Aunque un poeta mire por el microscopio o por el telescopio, ve siempre la misma cosa.

IX

Además lo lejano fabrica miniaturas en todos los puntos del horizonte. El soñador, ante esos espectáculos de la naturaleza lejana, desprende sus miniaturas como otros tantos nidos de soledad donde sueña vivir.

Así Joë Bousquet escribe:[15] "Me hundo en las dimensiones minúsculas ofrecidas por la distancia, inquieto de medir en ese empequeñecimiento la inmovilidad donde me siento retenido." Clavado sobre su lecho, el gran soñador salva el espacio intermedio para "hundirse" en lo minúsculo. Las aldeas perdidas en el horizonte son entonces patrias de la mirada. Lo lejano no dispersa nada. Al contrario, reúne en una miniatura un país donde nos gustaría vivir. En las miniaturas de lo lejano vienen a "componerse" las cosas dispares. Se ofrecen entonces a nuestra posesión, negando la distancia que las ha creado. ¡Poseemos de lejos, y con cuánta tranquilidad!

Deberíamos aproximar a estos cuadros-miniaturas

[15] Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, p. 162.

sobre el horizonte, los espectáculos captados por los ensueños del campanario. Son tan numerosos que parecen triviales. Los escritores los anotan al paso sin darnos apenas variaciones. Y, sin embargo, ¡qué lección de soledad! En la soledad del campanario el hombre contempla a esos hombres que "se agitan" sobre la plaza blanqueada por el sol del estío. Los hombres parecen "grandes como moscas", se mueven sin razón "como hormigas". Estas comparaciones, tan gastadas que ya no nos atrevemos a escribirlas, surgen como por inadvertencia en muchas páginas donde se describe un sueño de campanario. De todas maneras, un fenomenólogo de la imagen debe anotar la extrema simplicidad de esta meditación que destaca tan fácilmente al soñador del mundo habitado. El soñador se da, gratuitamente, una impresión de dominio. Pero cuando se ha señalado toda la trivilidad de tal ensueño, se advierte que especifica una soledad de la altura. La soledad encerrada tendría otros pensamientos. Negaría el mundo de otro modo. No tendría, para dominarlo, una imagen concreta. Desde lo alto de su torre, el filósofo de la dominación miniaturiza el universo. Todo es pequeño porque él está en lo alto. Es alto, por lo tanto es grande. La altura de su albergue es una prueba de su propia grandeza.

Cuántos teoremas de topoanálisis habría que dilucidar para determinar toda la labor del espacio en nosotros. La imagen no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia de tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen. O bien se reduce en la miniatura de sus imágenes. Y es en cada imagen donde se debería determinar, como dicen los metafísicos, nuestro estar-allí a riesgo de no encontrar a veces en nosotros más que una miniatura de ser. Volveremos a estos aspectos de nuestro problema en un capítulo posterior.

X

Como centramos todas nuestras reflexiones sobre los problemas del espacio vivido, la miniatura procede para nosotros exclusivamente de las imágenes de la visión. Pero la *causalidad de lo pequeño* conmueve todos los sentidos y podría hacerse, a propósito de cada sentido, un estudio de sus "miniaturas". Para sentidos como el gusto y el olfato, el problema sería incluso más interesante que en el caso de la vista. La vista abrevia esos dramas. Per un rastro de perfume, un olor ínfimo puede determinar un verdadero clima en el mundo imaginario.

Los problemas de la causalidad de lo pequeño han sido examinados naturalmente por la psicología de las sensaciones. De una manera totalmente positiva, el psicólogo determina con el mayor cuidado los diferentes *umbrales* que fijan el funcionamiento de los diversos órganos del sentido. Dichos umbrales pueden ser distintos en individuos diferentes, pero su realidad es indiscutible. La noción de umbral es una de las nociones más claramente objetivas de la psicología moderna.

Queremos examinar en este párrafo si la imaginación no nos llama por debajo del umbral, si el poeta ultra atento a la palabra interior no escucha, en un más allá de lo sensible, haciendo hablar los colores y las formas. Las metáforas paradójicas a este respecto son muy numerosas para que no se las examine sistemáticamente. Deben cubrir una cierta realidad, una cierta verdad de imaginación. Daremos algunos ejemplos de lo que, para ser breves, llamaremos miniaturas sonoras.

Debemos alejar primero las referencias habituales a los problemas de la alucinación. Dichas referencias a fenómenos objetivos, discernibles en un comportamiento real que puede fijarse gracias a la fotografía de un rostro angustiado por voces imaginarias, esas referencias nos impedirían entrar verdaderamente en los dominios de la imaginación pura. Nosotros creemos que no se capta, por una

mezcla de sensaciones verdaderas y de alucinaciones verdaderas o falsas, la actividad autónoma de la imaginación creadora. El problema no consiste para nosotros, repitámoslo, en examinar hombres, sino en examinar imágenes. Y sólo podemos examinar fenomenológicamente imágenes trasmisibles, imágenes que recibimos en una trasmisión afortunada. Incluso si hubiera alucinación en el creador de imagen, la imagen puede colmar nuestro deseo de imaginar; el nuestro, lectores que no estamos alucinados.

Hay que reconocer un verdadero cambio ontológico cuando, en relatos como los de Edgar Poe, lo que el psiquiatra llama alucinaciones auditivas reciben del gran escritor la dignidad literaria. Las explicaciones psicológicas o psicoanalíticas, tocantes al autor de la obra de arte, pueden entonces inducir a plantear mal —o a no plantear— los problemas de la imaginación creadora. De modo general, los *hechos* no explican los *valores*. En las obras de la imaginación poética, los valores tienen tal signo de novedad que todo lo que se refiere al pasado es, en lo que a ellos respecta, inerte. Toda memoria tiene que reimaginarse. Tenemos en la memoria microfilms que sólo pueden ser leídos si reciben la luz viva de la imaginación.

Se podrá naturalmente afirmar siempre que si Edgar Poe ha escrito *La casa de Usher* es porque ha "padecido alucinaciones auditivas". Pero "padecer" está en el polo opuesto a "crear". Podemos estar seguros que Poe no escribió el cuento mientras padecía. Las imágenes, en el cuento, están genialmente asociadas. Las ondas y los silencios tienen delicadas correspondencias. Los objetos, en la noche, "irradian suavemente tinieblas". Las palabras murmuran. Todo oído sensible sabe que es un poeta el que escribe en prosa; que en un momento dado la poesía viene a dominar el sentido. En suma, en el orden de la audición, tenemos una inmensa miniatura sonora, la de todo un cosmos que habla en voz baja.

Ante semejante miniatura de los ruidos del mun-

do, el fenomenólogo debe señalar sistemáticamente lo que rebasa el orden de lo sensible, tanto orgánica como objetivamente. No es el oído lo que tintinea, ni la grieta del muro lo que se agranda. Hay una muerta en un sótano, una muerta que no quiere morir. Hay, en un anaquel de la biblioteca, unos libros muy viejos que enseñan otro pasado que no es el que el soñador ha conocido. Una memoria inmemorial trabaja en un trasmundo. Los sueños, los pensamientos, los recuerdos forman un solo tejido. El alma sueña y piensa, y después imagina. El poeta nos ha conducido a una *situación-límite,* hacia un límite que se teme rebasar, entre la vesania y la razón, entre los vivos y una muerta. El menor ruido prepara una catástrofe, los vientos incoherentes preparan el caos de las cosas. Murmullos y estrépitos son contiguos. Se nos enseña la ontología del presentimiento. Se nos tiende en la preaudición. Se nos pide que tomemos conciencia de los más nimios indicios. Todo es indicio antes de ser fenómeno, en este cosmos de los límites. Cuanto más débil es el indicio, más sentido tiene, puesto que indica un origen. Tomados como orígenes, parece que todos esos indicios comienzan y recomienzan sin cesar el cuento. Recibimos en él lecciones elementales de genio. El cuento acaba por nacer en nuestra conciencia y por eso se convierte en propiedad del fenomenólogo.

Y la conciencia se desarrolla aquí, no en relaciones interhumanas, relaciones que el psicoanálisis pone con mayor frecuencia en la base de sus observaciones. ¿Cómo ocuparme del hombre que soy ante un cosmos en peligro? Y todo vive en un pretemblor, en una casa que se derrumbará, bajo unos muros que al derrumbarse acabarán por sepultar a una muerta.

Pero este cosmos *no es real.* Es, empleando una palabra de Edgar Poe, de una idealidad "sulfurosa". Es el soñador quien lo crea a cada ondulación de sus imágenes. El Hombre y el Mundo, el hombre y *su* mundo, están entonces muy próximos, porque el poeta sabe designárnoslos en sus instantes de

mayor proximidad. El hombre y el mundo están en una comunidad de peligros. Son peligrosos el uno por el otro. Todo eso se oye, se preentiende en el murmullo subterráneo del poema.

XI

Pero nuestra demostración de la realidad de las miniaturas poéticas sonoras será sin duda más sencilla si escogemos miniaturas menos compuestas. Escojamos, pues, ejemplos contenidos en algunos versos.

Los poetas nos hacen penetrar con frecuencia en el mundo de los ruidos *imposibles*, de una imposibilidad tal que podemos muy bien tacharlos de fantasía sin interés. Se sonríe y se sigue adelante. Y sin embargo, casi siempre, el poeta no ha tomado su poema como un juego, porque yo no sé qué ternura dirige dichas imágenes.

René-Guy Cadou, viviendo en la Aldea de la Casa Feliz, podía escribir: [16]

On entend gazouiller les fleurs du paravent.

[Se oyen gorjear las flores del biombo.]

Porque todas las flores hablan, cantan, incluso las que se dibujan. No se puede dibujar una flor, un pájaro, permaneciendo taciturno.

Otro poeta dirá: [17]

Son secret c'était
. . .
D'écouter la fleur
User sa couleur.

[Su secreto era / ... / Escuchar la flor / Usando su color.]

[16] René-Guy Cadou, *Hélène ou le règne végétal*, ed. Seghers, p. 13.
[17] Noël Bureau, *Les mains tendues*, p. 29.

También Claude Vigée, como otros tantos poetas, oye crecer la hierba. Escribe:[18]

J'écoute
Un jeune noisetier
Verdir.

[Escucho / Un joven avellano / Verdeando.]

Tales imágenes deben por lo menos tomarse en su ser de *realidad de expresión*. Toman todo su ser de la expresión poética. Se disminuiría su ser si se quisiera referirlas a una realidad, incluso a una realidad psicológica. Van más allá de la psicología. No corresponden a ningún impulso psicológico, fuera de la pura necesidad de expresar, en una pausa del ser, todo lo que en la naturaleza no puede hablar y, sin embargo, escuchamos.

Es superfluo que tales imágenes sean verdaderas. Son. Tienen lo absoluto de la imagen. Han franqueado el límite que separa la sublimación condicionada de la sublimación absoluta.

Pero incluso partiendo de la psicología, el cambio de las impresiones psicológicas a la expresión poética es a veces tan sutil que se siente uno tentado de dar una realidad psicológica de base a lo que es pura expresión. Moreau (de Tours) no "resiste al placer de citar a Théophile Gautier cuando traduce en poesía sus impresiones de devorador de haxix".[19] "Mi oído —dice Théophile Gautier— se había desarrollado prodigiosamente; oía el ruido de los colores; sonidos verdes, rojos, azules, amarillos, me llegaban por ondas perfectamente distintas." Pero Moreau no se engaña e indica que cita las palabras del poeta "pese a la poética exageración de que están impregnadas y que es inútil señalar". Entonces, ¿para quién es el documento? ¿Para el psicólogo o para el filósofo que estudia el ser poético? Y dicho de otro modo, ¿quién "exagera"

[18] Claude Vigée, *op. cit.*, p. 68.
[19] J. Moreau (de Tours), "Du haschisch et de l'aliénation mentale", *Études psychologiques*, París, 1845, p. 71.

aquí: el haxix o el poeta? El haxix no sabría exagerar tan bien solo. Y nosotros, apacibles lectores, que no estamos intoxicados por esa hierba más que por delegación literaria, no oiríamos a los colores estremecerse si el poeta no hubiera sabido hacernos escuchar, sobrescuchar.

Entonces ¿como ver sin oír? Hay formas complicadas que en el reposo mismo hacen ruido. Lo que está torcido continúa chirriando al contorsionarse. Y Rimbaud lo sabía muy bien:

Il écoutait grouiller les galeux espaliers

[Escuchaba bullir las sarnosas espalderas. (Trad. E. M. S. Danero).]

(Les poètes de sept ans.)

La mandrágora tiene en su misma forma su leyenda. Esa raíz de forma humana debió de gritar cuando la arrancaron. ¡Y qué rumor de sílabas, en su nombre, para un oído que sueña! Las palabras, las palabras son conchas de clamores. ¡En la miniatura de una sola palabra, caben tantas historias!

Y grandes ondas de silencio vibran en los poemas. En una pequeña colección de poemas publicada con un bello prefacio de Marcel Raymond, Pericle Patocchi concentra en un verso el silencio del mundo lejano:

Au loin j'entendais prier les sources de la terre.

[Oía rezar a lo lejos las fuentes de la tierra.]

(Vingt Poèmes)

Hay poemas que van al silencio como se desciende a una memoria. Como ese gran poema de Milosz:

Tandis que le grand vent glapit des noms de mortes
Ou bruit de vielle pluie aigre sur quelque route
. . .
Écoute — plus rien — seul le grand silence — écoute.

[Mientras el gran viento grita nombres de muertos

/ O ruido de vieja lluvia agria sobre alguna ruta / ... / Escucha — nada más — sólo el gran silencio — escucha.]

(O. W. de L. Milosz, en *Les Lettres*, 2º año, núm. 8.)

Aquí nada que necesite una poesía limitativa, como en el poema, tan famoso y tan bello, de Victor Hugo, *Les Djinns*. Es más bien el silencio que obliga al poeta a escucharlo. El ensueño es entonces más íntimo. Ya no se sabe dónde está el silencio: ¿en el vasto mundo o en el inmenso pasado? El silencio viene de más lejos que un viento que se apacigua, que una lluvia que se suaviza. En otro poema (*op. cit.*, p. 372), nos dice Milosz en un verso inolvidable:

L'odeur du silence est si vielle...

[El olor del silencio es tan viejo...]

¡Ah! ¡De cuántos silencios, en la vida que envejece, no hay que acordarse!

XII

¡Qué difíciles son de situar los grandes valores del ser y del no ser! El silencio, donde está su raíz, ¿es una gloria de no ser o una dominación del ser? Es "profundo". Pero ¿dónde está la raíz de su profundidad? ¿En el universo donde rezan las fuentes que van a nacer, o bien en el corazón de un hombre que ha sufrido? ¿Y a que altura del ser deben abrirse los oídos que escuchan? En cuanto a nosotros, filósofos del adjetivo, estamos prendidos en las complicaciones de la dialéctica de lo profundo y de lo grande; de lo infinitamente reducido que profundiza, o de lo grande que se extiende sin límites.

A qué profundidad del ser no desciende este breve diálogo entre Violaine y Mara en *La anunciación hecha a María*. Enlaza en algunas palabras la ontología de lo invisible y de lo inaudible.

VIOLAINE (*ciega*): Oigo...
MARA: ¿Qué oyes?
VIOLAINE: Las cosas existir conmigo.

El matiz es aquí tan profundo que deberíamos meditar largamente sobre un mundo que existe en lo profundo por su sonoridad, un mundo donde toda la existencia sería la existencia de las voces. La voz, ser frágil y efímero, puede dar testimonio de las más fuertes realidades. Adquiere, en los diálogos de Claudel —encontraríamos con facilidad muchas pruebas de ello— las certidumbres de una realidad que une al hombre y al mundo. Pero antes de hablar, hay que oir. Claudel fue un gran perito en el arte de escuchar.

XIII

Acabamos de encontrar unidas en la grandeza de ser la trascendencia de lo que se ve y la trascendencia de lo que se oye. Para indicar con un rasgo más sencillo esta doble trascendencia podemos fijarnos en la audacia del poeta que escribe:[20]

Je m'entendais fermer les yeux, les rouvrir.

[Yo me oía cerrar los ojos, abrirlos de nuevo.]

Todo soñador solitario sabe que oye de otro modo cuando cierra los ojos. Para reflexionar, para escuchar la voz interior, para escribir la frase central, condensada, que dice el "fondo" del pensamiento ¿quién no ha oprimido sus párpados con el pulgar y los dos primeros dedos apretando con fuerza? Entonces el oído sabe que los ojos están cerrados, sabe que la responsabilidad del ser que piensa, que escribe, está en él. El relajamiento vendrá cuando vuelvan a abrirse los párpados.

Pero ¿quién nos contará los ensueños de los ojos cerrados, semicerrados o bien abiertos? ¿Qué es

[20] Loys Masson, *Icare ou le voyageur*, ed. Seghers, p. 15.

lo que hay que conservar del mundo para abrirse a las trascendencias? En el libro de J. Moreau, libro que data de más de un siglo (*op. cit.*, p. 247), puede leerse: "El simple hecho de bajar los párpados basta, entre ciertos enfermos, y mientras velan, para producir alucinaciones de la vista." J. Moreau cita a Baillarger y añade: "El hecho de bajar los párpados no produce solamente alucinaciones de la vista, sino también del oído."

¡Cuántos ensueños me otorgo reuniendo estas observaciones de buenos y viejos médicos y de ese dulce poeta que es Loys Masson! ¡Qué oído tan fino tiene el poeta! ¡Con qué maestría gobierna el juego de esos aparatos de sueño: ver y oir, ultraver y ultraoir, oirse ver!

Otro poeta nos enseña, si esto es posible, a oírnos escuchar:

"Sin embargo, escucho bien. No mis palabras, sino el tumulto que se levanta en tu cuerpo cuando tú escuchas."[21] René Daumal capta bien aquí un punto de partida para una fenomenología del verbo escuchar.

Al acoger todos los documentos de la fantasía y de los ensueños que gustan de jugar con las palabras, con las impresiones más efímeras, confesamos una vez más nuestra voluntad de permanecer superficiales. No exploramos más que la delgada capa de las imágenes nacientes. Sin duda, la imagen más frágil, la más inconsistente, puede revelar vibraciones profundas. Pero sería necesaria una investigación de otro tipo para despejar la metafísica de todos los más allá de nuestra vida sensible. Especialmente para decir cómo el silencio trabaja a la vez el tiempo del hombre, la palabra del hombre, el ser del hombre, haría falta un gran libro. Ese libro ya está escrito. Hay que leer *El mundo del silencio* de Max Picard.[22]

[21] René Daumal, *Poésie noire, poésie blanche*, Gallimard, p. 42.
[22] Max Picard, *Die Welt des Schweigens*, Rentsch Verlag, Zurich, 1948.

VIII. LA INMENSIDAD ÍNTIMA

El mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el mar.

RILKE.

El espacio me ha dejado siempre silencioso.

(JULES VALLÈS, *L'enfant*, p. 238)

I

LA INMENSIDAD es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.

Por el simple recuerdo, lejos de las inmensidades del mar y de la llanura, podemos, en la meditación, renovar en nosotros mismos las resonancias de esta contemplación de la grandeza. Pero ¿se trata realmente entonces de un recuerdo? La imaginación por sí sola, ¿no puede agrandar sin límite las imágenes de la inmensidad? ¿La imaginación no es ya activa desde la primera contemplación? De hecho, el ensueño es un estado enteramente constituido desde el instante inicial. No se le ve empezar y, sin embargo, empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y en seguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la *otra parte*.[1]

[1] *Cf.* Supervielle, *L'escalier*, p. 124 "La distancia me arrastra en su móvil exilio."

Cuando esa *otra parte* es *natural*, cuando no habita las casas del pasado, es inmenso. Y el ensueño es, podría decirse, *contemplación* primera.

Si pudiéramos analizar las impresiones de inmensidad, las imágenes de la inmensidad o lo que la inmensidad trae a una imagen, entraríamos pronto en una región de la fenomenología más pura —una fenomenología sin fenómenos o, hablando menos paradójicamente, una fenomenología que no tiene que esperar que los fenómenos de la imaginación se constituyan y estabilicen en imágenes acabadas para conocer el flujo de producción de las imágenes. Dicho de otro modo, como lo inmenso no es objeto, una fenomenología de lo inmenso nos devolvería sin circuito a nuestra conciencia imaginante. En el análisis de las imágenes de inmensidad realizaríamos en nosotros el ser puro de la imaginación pura. Aparecería entonces claramente que las obras de arte son los *subproductos* de este existencialismo del ser imaginante. En esta vía del ensueño de inmensidad, el verdadero *producto* es la conciencia de engrandecimiento. Nos sentimos promovidos a la divinidad del ser admirante.

Desde entonces, en esta meditación, no estamos "lanzados en el mundo" puesto que abrimos en cierto modo el mundo al rebasar el mundo visto tal como es, tal como era antes de que soñáramos. Incluso si tenemos conciencia de nuestro ser raquítico —por la acción misma de una dialéctica brutal— tomamos conciencia de la grandeza. Nos vemos entonces devueltos a una actividad natural de nuestro ser inmensificante.

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.

Y puesto que encontramos toda nuestra enseñanza

filosófica en los poetas, leamos aquí a Pierre Albert-Birot, que nos dice en tres versos: [2]

Et je me crée d'un trait de plume
Maître du Monde,
Homme illimité.

[Y me hago de un plumazo / Dueño del mundo, / Hombre ilimitado.]

II

Por muy paradójico que parezca, es a menudo esta *inmensidad interior* la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista. Para discutir sobre un ejemplo concreto, examinemos un poco de cerca a qué corresponde la *inmensidad del bosque*. Esta "inmensidad" nace de un cuerpo de impresiones que no proceden realmente de las informaciones del geógrafo. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que "nos hundimos" en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está. Nos será fácil presentar documentos literarios que serían otras tantas variaciones sobre este tema de un mundo ilimitado, atributo primitivo de las imágenes del bosque. Pero una página breve, de una profundidad psicológica singular, página tomada del libro tan positivo de Marcault y Thérèse Brosse, va a permitirnos fijar bien el tema central. Escriben: [3] "El bosque sobre todo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas, espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico." [4]. En cuanto a nosotros,

[2] Pierre Albert-Birot, *Les amusements naturels*, p. 192.
[3] Marcault y Thérèse, *L'éducation de demain*, p. 255.
[4] "El carácter silvestre consiste en ser cerrado, al mismo tiempo que abierto por todas partes." A.-Pieyre de Mandiargues, *Le lis de mer*, 1956, p. 57.

vacilaríamos ante la expresión trascendente psicológico. Por lo menos constituye un buen índice para dirigir la investigación fenomenológica hacia el más allá de la psicología corriente. ¿Cómo decir mejor que las funciones de la descripción —tanto de la descripción psicológica como de la descripción objetiva—. son aquí inoperantes? Se siente que hay otra cosa que expresar que lo que se ofrece objetivamente a la expresión. Lo que habría que expresar es la grandeza oculta, una profundidad. Lejos de entregarse a la prolijidad de las impresiones, lejos de perderse en el detalle de la luz y de las sombras, se siente uno ante una impresión "esencial" que busca su expresión, en resumen, en la perspectiva de lo que nuestros autores llaman un "trascendente psicológico". Cómo decir mejor, si se quiere "vivir el bosque", que nos encontramos ante una inmensidad inmóvil, ante la inmensidad inmóvil de su profundidad. El poeta siente esta inmensidad inmóvil del bosque antiguo: [6]

Forêt pieuse, forêt brisée où l'on n'enlève pas les morts
Infiniment fermée, serrée de vieilles tiges droites roses
Infiniment resserrée en plus vieux et gris fardés
Sur la couche de mousse énorme et profonde en cri de velours.

[Bosque piadoso, bosque roto del que no quitamos a los muertos / Infinitamente cerrado, tupido de viejos tallos rosas / Infinitamente apretado en más viejo y gris, pintado / Sobre el lecho de musgo enorme y profundo en grito de terciopelo.]

El poeta aquí no describe. Sabe bien que su tarea es más grande. El bosque piadoso está roto, cerrado, prieto, apretado. Amasa inmóvil su infinito. Después dirá en el mismo poema la sinfonía de un viento eterno que vive en el movimiento de la cimas.

Así, el "bosque" de Pierre-Jean Jouve es *inmediatamente sagrado*, sagrado por la tradición de su

[6] Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*, Mercure de France, p. 18.

naturaleza, lejos de toda historia de los hombres. Antes que los dioses estuvieran allí, los bosques eran sagrados. Los dioses han venido, a habitar los bosques sagrados. No han hecho más que añadir singularidades humanas, demasiado humanas, a la gran ley del ensueño del bosque.

Incluso cuando un poeta evoca una dimensión de geógrafo, sabe por instinto que esa dimensión se lee en lo inmóvil porque está enraizada en un valor onírico particular. Así que cuando Pierre Gueguen (*Lá Bretagne*, p. 71) evoca "el Bosque profundo" (el bosque de Brocelianda), añade bien una dimensión, pero no es la dimensión lo que revela la intensidad de la imagen. Diciendo que el bosque profundo se llama también "La tierra tranquila, a causa de su silencio prodigioso, cuajado en treinta leguas de verdor", Gueguen nos llama a una "tranquilidad trascendente", a un silencio "trascendente". Porque el bosque rumorea, porque la tranquilidad "cuajada" tiembla, se estremece, se anima de mil vidas. Pero esos rumores y esos movimientos no desplazan el silencio y la tranquilidad del gozo. Cuando se vive la página de Gueguen, se siente que el poeta ha apaciguado toda ansiedad. La paz del bosque es para él la paz del alma. El bosque es un estado de alma.

Los poetas lo saben. Unos lo indican con un solo trazo como Jules Supervielle que sabe que nosotros somos en las horas apacibles:

Habitants délicats des forêts de nous-mêmes.

[Habitantes delicados de los bosques de nosotros mismos.]

Los otros, más discursivamente, como René Menard, presentando un admirable álbum de árboles donde cada árbol está asociado a un poeta. He aquí el *bosque íntimo* de Menard: "Me encuentro atravesado de rayos, sellado de sol y de sombra... habito una buena espesura... el abrigo me llama. Meto el cuello en los hombros de las frondas...

en el bosque estoy en mi ser entero. Todo es posible en mi corazón como en los escondites de los barrancos. Una distancia de matorrales me separa de la moral y de las ciudades." [6] Pero hay que leer todo ese poema en prosa animados, como dice el poeta, por una "aprensión reverencial ante la imaginación de la Creación".

En los dominios de la fenomenología poética que estudiamos, hay un adjetivo del que debe desconfiar el metafísico de la imaginación: es el adjetivo *ancestral*. En efecto, a este adjetivo le corresponde una valuación demasiado rápida, con frecuencia meramente verbal, jamás bien vigilada, que hace olvidar el carácter directo de la imaginación de las profundidades, e incluso, en general, la psicología de las profundidades. El bosque "ancestral" es entonces un "trascendente" psicológico barato. El bosque ancestral es una imagen para libros infantiles. Si hay que plantear a propósito de dicha imagen un problema fenomenológico, es el de saber por qué razón *actual*, en virtud de qué valor de imaginación en acto, una imagen semejante nos seduce, nos habla. Una lejana impregnación llegada del infinito de los siglos constituye una hipótesis psicológica gratuita. Semejante hipótesis sería una invitación a la pereza si un fenomenólogo la conservara. En lo que a nosotros respecta, nos sentimos obligados a establecer la actualidad de los arquetipos. De todas maneras, la palabra ancestral, en el reino de los valores de imaginación, es una palabra que debe explicarse, no es una palabra explicativa.

¿Pero quién nos dirá la dimensión temporal del bosque? La historia no basta. Habría que saber cómo vive el bosque su gran edad, porque no hay, en el reino de la imaginación, bosques jóvenes. En cuanto a mí, sólo sé meditar las cosas de mi tierra. Sé vivir, me lo ha enseñado Gaston Roupnel, el amigo inolvidable, la dialéctica de las extensiones

[6] René Ménard, *Le livre des arbres*, Arts et Métiers Graphiques, París, 1956, pp. 6 s.

campestres y de las extensiones boscosas.[7] En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los campos no es el mismo que el no-yo de los bosques El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros. Respecto a los campos y las praderas, mis sueños y mis recuerdos los acompañan en todas las épocas de las labranzas y de las cosechas. Cuando la dialéctica del yo y del no-yo se suaviza, siento las praderas y los campos conmigo, en el con-migo, en el con-nosotros. Pero el bosque reina en el antecedente. En tal bosque que yo sé se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Sucedió en un antaño en que yo no vivía. Mis recuerdos más antiguos tienen 100 años o algo más.

He aquí mi bosque ancestral. Y todo lo demás es literatura.

III

En los ensueños que se apoderan del hombre que medita, los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende sin límites. Bien puede darse a tales ensueños el nombre de ensueños de infinito. Con las imágenes del bosque "profundo" acabamos de dar un esquema de este poder de inmensidad que se revela en un valor. Pero podemos seguir el camino inverso y, ante una inmensidad evidente, como la inmensidad de la noche, el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima. Una página de Milosz va a servirnos de centro para experimentar la consonancia de la inmensidad del mundo y la profundidad del ser íntimo.

En *La amorosa iniciación*, Milosz escribe: "Yo contemplaba el jardín de maravillas del espacio con la sensación de mirar en lo más profundo, en lo más secreto de mí mismo; y sonreía, ¡porque nunca me había soñado tan puro, tan grande, tan hermoso! En mi corazón estalló el cántico de gracias

[7] Gaston Roupnel, *La campagne française*, cap. "La forêt", Club des Libraires de France, pp. 75 ss.

del universo. Todas esas constelaciones son tuyas, están en ti; no tienen realidad fuera de tu amor. ¡Ay! ¡Qué terrible parece el mundo a quien no se conoce! ¡Cuando te sentías solo y abandonado ante el mar, piensa cuál debería ser la soledad de las aguas, en la noche, y la soledad de la noche en el universo sin fin!" Y el poeta continúa ese dúo de amor del soñador y del mundo, haciendo del mundo y del hombre dos criaturas conjuntas paradójicamente unidas en el diálogo de su soledad.

En otra página, en una especie de meditación-exaltación, uniendo los dos movimientos que concentran y que dilatan, Milosz escribe (*op. cit.*, p. 151): "Espacio, espacio que separa las aguas, mi alegre amigo, ¡cómo te aspiro con amor! Heme aquí, pues, como la ortiga en flor al dulce sol de las ruinas, y como el guijarro al filo del manantial, y como la serpiente en el calor de la hierba: ¿y qué, el instante es verdaderamente la eternidad? ¿La eternidad es verdaderamente el instante?" La página continúa enlazando lo ínfimo con lo inmenso, la ortiga blanca con el cielo azul. Todas las contradicciones agudas, como la del guijarro afilado y de la onda clara, quedan asimiladas, aniquiladas, en cuanto el ser soñante ha rebasado la contradicción de lo pequeño y de lo grande. Este espacio de la exaltación franquea todo límite (p. 155): "¡Derrumbaos, límites sin amor de los horizontes! ¡Apareced, lejanías verdaderas!"; en la p. 168: "Todo era luz, dulzura, prudencia; y en el aire irreal, lo lejano hacía señas a lo lejano. Mi amor envolvía el universo."

Claro que si en estas páginas nuestra meta fuera estudiar objetivamente las imágenes de la inmensidad, habría que abrir un expediente voluminoso; porque la inmensidad es un tema poético inagotable. Hemos abordado el problema en un libro anterior [8] insistiendo sobre la voluntad de enfrentamiento del hombre que medita ante un universo infinito. He-

[8] *Cf. La terre et les rêveries de la volonté*, cap. XII, § VII, "La terre immense".

mos podido hablar de un complejo espectacular en que el orgullo de ver es el núcleo de la conciencia del ser contemplante. Pero el problema que planteamos en esta obra es el de una participación más relajada en las imágenes de la inmensidad, una relación más íntima de lo pequeño y de lo grande. Nosotros quisiéramos liquidar de alguna manera el complejo espectacular que puede endurecer ciertos valores de la contemplación poética.

IV

En el alma distendida que medita y que sueña, una inmensidad parece esperar a las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad. Tendremos varias pruebas de ello si seguimos los ensueños que se abren, en el alma de Baudelaire, bajo el signo único de la palabra *vasto*. Vasto es una de las palabras más baudelaireanas, la palabra que, para el poeta, señala más naturalmente la infinitud del espacio íntimo.

Se encontrarían sin duda páginas en donde la palabra *vasto* no tiene más que su pobre significado de geometría objetiva: "En torno de una vasta mesa ovalada..." se dice en una descripción de las *Curiosidades estéticas*. Pero cuando nos hayamos vuelto hipersensibles a dicha palabra, se verá que es una adhesión a una amplitud feliz. Además, si se hicieran estadísticas de las diversas aplicaciones de la palabra *vasto* en Baudelaire, nos llamaría la atención que el empleo de la palabra en su significado objetivo positivo es raro, en comparación con los casos en que esa palabra tiene resonancias íntimas.[9]

Baudelaire, que siente tanta repugnancia hacia las palabras dictadas por la costumbre, Baudelaire que, particularmente, piensa con cuidado sus adjetivos evitando el tomarlos como una secuela del

[9] La palabra vasto no se encuentra, sin embargo, incluida en el excelente índice que termina la obra: *Fusées et journaux intimes*, ed. Jacques Crépet, Mercure de France.

sustantivo, no vigila el uso de la palabra *vasto*. Esa palabra se le impone cuando la grandeza toca una cosa, un pensamiento, un ensueño. Vamos a dar algunas indicaciones sobre esta asombrosa diversidad de empleo.

El opiómano, para aprovechar el ensueño calmante, debe tener "vastos ocios".[10] El ensueño es favorecido[11] por "los vastos silencios de la campiña". Entonces "el mundo moral abre sus vastas perspectivas, llenas de claridades nuevas".[12] Ciertos sueños se sitúan "en la vasta tela de la memoria". Baudelaire habla también de un "hombre entregado a grandes proyectos, oprimido por vastos pensamientos".

¿Quiere definir una nación? Baudelaire escribe: "ciertas naciones... vastos animales cuyo organismo es adecuado a su medio".

Y vuelve de nuevo:[13] "Las naciones, vastos seres colectivos." He aquí un texto donde la palabra *vasto* aumenta la tonalidad de la metáfora; sin la palabra *vasto*, valuada por él, Baudelaire hubiera tal vez retrocedido ante la pobreza del pensamiento. Pero la palabra *vasto* lo salva todo y Baudelaire añade: "Algún lector, algo familiarizado por la soledad con estas vastas contemplaciones, podrá prever ya adónde quiero llegar..."

No es mucho decir que la palabra *vasto* es, en Baudelaire, un verdadero argumento metafísico para el cual se unen el vasto mundo y los vastos pensamientos. Pero, ¿la grandeza no es acaso más activa del lado del espacio íntimo? Esta grandeza no viene del espectáculo, sino de la profundidad insondable de los vastos pensamientos. En sus *Diarios íntimos* (*op. cit.*, p. 963) Baudelaire, en efecto, escribe: "En ciertos estados de alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo, por corriente que sea, que uno tiene bajo los ojos. Se convierte en su símbolo."

[10] Baudelaire, *El opiómano*, p. 181.
[11] Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, p. 270.
[12] *Op. cit.*, pp. 274, 279.
[13] Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, p. 586.

He aquí un texto que designa la dirección fenomenológica que nos esforzamos en seguir. El espectáculo exterior ayuda a desplegar una grandeza íntima.

La palabra *vasto* es también en Baudelaire la palabra de la síntesis suprema. ¿Qué diferencia hay entre las gestiones discursivas del espíritu y los poderes del alma? Se sabrá meditando este pensamiento:[14] "El alma lírica da zancadas vastas como síntesis; el espíritu del novelista se deleita en el análisis."

Así, bajo el signo de la palabra *vasto*, el alma encuentra su ser sintético. La palabra *vasto* reúne a los contrarios.

"Vasto como la noche y como la claridad." En el poema del haxix,[15] se encuentran los elementos de ese verso famoso, del verso que visita la memoria de todos los baudelaireanos: "El mundo moral abre sus vastas perspectivas, llenas de claridades nuevas." Así la naturaleza "moral", el templo "moral" llevan la grandeza en su virtud inicial. A lo largo de toda la obra del poeta, se puede seguir la acción de una "vasta unidad", siempre dispuesta a unir las riquezas desordenadas. El espíritu filosófico discute sin cesar sobre las relaciones de lo uno y de lo múltiple. La meditación baudelaireana, verdadero tipo de meditación poética, encuentra una unidad profunda y tenebrosa en el poder mismo de la síntesis por la cual las diversas impresiones de los sentidos serán puestas en correspondencia. Las "correspondencias" han sido a menudo estudiadas demasiado empíricamente, como hechos de la sensibilidad. Ahora bien, los teclados sensibles apenas coinciden de un soñador a otro. El benjuí, fuera del goce fonético que ofrece a todo lector, no le es dado a todo el mundo. Pero, desde los primeros acordes del soneto *Correspondencias*, la acción sintética del alma lírica se pone a la obra. Incluso si la sensibilidad poética goza de las mil variaciones del tema de las "correspondencias", hay

[14] Baudelaire, *El arte romántico*.
[15] Baudelaire, *Los paraísos artificiales*, p. 270.

que reconocer que el tema es por sí mismo un goce supremo. Y precisamente, Baudelaire dice que en tales ocasiones, "el sentimiento de la existencia está inmensamente aumentado".[16] Nosotros descubrimos aquí que la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima. En su principio, las "correspondencias" acogen la inmensidad del mundo y la transforman en una intensidad de nuestro ser íntimo. Instituyen transacciones entre dos tipos de grandeza. No se puede olvidar que Baudelaire ha vivido dichas transacciones.

El movimiento mismo tiene, por decirlo así, un volumen dichoso. Baudelaire va a hacerlo entrar, por su armonía, en la categoría estética de lo vasto. Hablando del movimiento de un navío,[17] Baudelaire escribe: "La idea poética que se desprende de esta operación del movimiento de las líneas es la hipótesis de un ser vasto, inmenso, complicado pero eurítmico, de un animal lleno de genio, sufriendo y suspirando todos los suspiros y todas las ambiciones humanas." Así el navío, hermoso volumen apoyado sobre las aguas, contiene lo infinito de la palabra *vasto*, de la palabra que no describe, pero que da el ser primero a todo lo que debe ser descrito. Bajo la palabra *vasto* hay en Baudelaire un complejo de imágenes. Dichas imágenes se profundizan mutuamente porque crecen sobre un ser vasto.

A riesgo de dispersar nuestra demostración, hemos tratado de indicar todos los puntos de afloramiento donde aparece en la obra de Baudelaire este extraño adjetivo, extraño porque confiere grandeza a impresiones que no tienen nada de común entre ellas.

Pero para que nuestra demostración tenga más unidad, vamos a seguir todavía una línea de imágenes, una línea de valores que van a mostrarnos

[16] Baudelaire, *Diarios íntimos*, p. 983.
[17] *Op. cit.*, p. 966.

que en Baudelaire la inmensidad es una dimensión íntima.

Nada expresa mejor el carácter íntimo de la noción de inmensidad que las páginas consagradas por Baudelaire a Wagner.[18] Baudelaire da, podría decirse, tres estados de esa impresión de inmensidad. Cita primero el programa del concierto donde se tocó la obertura de *Lohengrin* (*op. cit.*, p. 736). "Desde los primeros compases, el alma del piadoso solitario que espera el vaso sagrado *se sumerge en los espacios infinitos.* Y ve formarse poco a poco una aparición extraña, que adquiere cuerpo y rostro. Esta aparición se precisa más, y pasa ante él *la tropa milagrosa de los ángeles,* llevando entre todos la copa sagrada. El santo cortejo se aproxima, el corazón del elegido de Dios se exalta poco a poco; se ensancha, se dilata; inefables aspiraciones se despiertan en él; *cede a una beatitud creciente,* al verse cada vez más próximo a *la luminosa aparición,* y cuando por fin el Santo Grial mismo aparece en medio del cortejo sagrado, *se abisma en una adoración extática, como si el mundo entero hubiera súbitamente desaparecido.*" Estos pasajes han sido subrayados por el propio Baudelaire. Nos hacen sentir la dilatación progresiva del ensueño hasta el punto supremo en que la inmensidad nacida íntimamente en un sentimiento de éxtasis disuelve y absorbe de algún modo el mundo sensible.

El segundo estado de lo que creemos poder llamar un crecimiento de ser nos es dado por un texto de Liszt. Dicho texto nos hace participar en el espacio místico nacido de la meditación musical. Sobre "una amplia extensión durmiente de melodías, un éter vaporoso... se extiende". En la continuación del texto de Liszt, las metáforas de la luz ayudan a captar esta extensión de un mundo musical transparente.

Pero estos textos no hacen más que preparar la página personal de Baudelaire, página donde las "correspondencias" van a aparecer como diversos

[18] Baudelaire, *El arte romántico*, § X.

aumentos de los sentidos, cada ampliación de una imagen ampliando la magnitud de otra. La inmensidad se desarrolla. Baudelaire, entregado esa vez todo entero al onirismo de la música, experimenta, según dice, "una de esas impresiones felices que casi todos los hombres imaginativos han conocido gracias a los sueños, mientras dormían. Me sentí liberado *de los lazos de la gravedad,* volví a encontrar, por medio del recuerdo, la extraordinaria *voluptuosidad* que circula en *las altas cimas.* Luego me pinté involuntariamente el delicioso estado de un hombre presa de un gran ensueño en una soledad absoluta, pero una soledad con un *inmenso horizonte* y una *amplia luz difusa;* la *inmensidad* sin más decorado que ella misma".

En la continuación del texto, se encontrarían múltiples elementos para una fenomenología de la extensión, de la expansión, del éxtasis —en resumen, para una fenomenología del prefijo ex. Pero, largamente preparada por Baudelaire, acabamos de alcanzar la fórmula que debe situarse en el centro de nuestras observaciones fenomenológicas: una inmensidad sin más adorno que ella misma. Dicha inmensidad, Baudelaire acaba de decírnoslo en detalle, es una conquista de la intimidad. La grandeza progresa en el mundo a medida que la intimidad se profundiza. El ensueño de Baudelaire no se ha formado ante un universo contemplado. El poeta —él mismo lo dice— sueña con los ojos cerrados. No vive de recuerdos. Su éxtasis poético se ha convertido poco a poco en una vida sin acontecimientos. Los ángeles que ponían alas azules en el cielo se han fundido en el azul universal. Lentamente, la inmensidad se instituye en valor primero, en valor íntimo primero. Cuando vive verdaderamente la palabra *inmenso*, el soñador se ve liberado de sus preocupaciones, de sus pensamientos, liberado de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no es prisionero de su propio ser.

Si se siguieran las vías normales de la psicología para estudiar estos textos baudelaireanos, se podría concluir que el poeta, abandonando los adornos del

mundo para vivir el único adorno de la inmensidad, sólo puede conocer una abstracción, lo que los psicólogos antiguos llamaban una "abstracción realizada". El espacio íntimo así trabajado por el poeta no sería más el compañero del espacio exterior de los geómetras que, ellos también, quieren el espacio infinito sin más signo que el infinito mismo. Pero tal conclusión desconocería las gestiones concretas del largo ensueño. Cada vez que el ensueño abandona aquí un rasgo demasiado imaginado, cobra una extensión suplementaria del ser íntimo. Sin recibir siquiera el beneficio de la audición de *Tannhäuser*, el lector que medita las páginas baudelaireanas detallando los estados sucesivos del ensueño del poeta, no puede menos de darse cuenta que, alejando metáforas demasiado fáciles, está llamado a una ontología de la profundidad humana. Para Baudelaire, el destino poético del hombre es ser el espejo de la inmensidad, o más exactamente todavía: la inmensidad viene a tomar conciencia de ella misma en el hombre. Para Baudelaire el hombre es un ser vasto.

Así, en muchas direcciones, creemos haber demostrado que en la poética de Baudelaire la palabra *vasto* no pertenece realmente al mundo objetivo. Querríamos añadir un matiz fenomenológico más, un matiz que corresponde a la fenomenología de la palabra.

A nuestro juicio, para Baudelaire la palabra *vasto* es un valor vocal. Es una palabra *pronunciada*, jamás solamente leída, jamás solamente vista en los objetos con los cuales se la relaciona. Es de esas palabras que un escritor dice siempre en voz baja mientras la escribe. Lo mismo en verso que en prosa, tiene una acción poética, una actuación de poesía vocal. Dicha palabra resalta en seguida sobre las palabras vecinas, resalta sobre las imágenes, y tal vez sobre el pensamiento. Es una "potencia de la palabra".[19] En cuanto leemos la palabra en

[19] *Cf.* Edgar Poe, *La puissance de la parole*, apud *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire, p. 288.

Baudelaire, en la medida del verso o en la amplitud de los periodos de los poemas en prosa, parece que el poeta nos obliga a pronunciarlos. La palabra *vasto* es entonces un vocablo de la respiración. Se coloca en nuestro aliento. Exige que este aliento sea lento y tranquilo[20] y siempre, en efecto, en la poética de Baudelaire, la palabra *vasto* induce calma, paz, serenidad. Traduce una convicción vital, una convicción íntima. Nos trae el eco de las cámaras secretas de nuestro ser. Es una palabra grave, enemiga de las turbulencias, hostil a los excesos vocales de la declamación. Se la quebraría en una dicción sujeta a la medida. Es preciso que la palabra *vasto* reine sobre el silencio apacible del ser.

Si yo fuera psiquiatra, aconsejaría al enfermo que padece de angustia, en el momento de la crisis, que leyera el poema de Baudelaire, repitiendo muy suavemente la palabra baudelaireana dominadora, esa palabra *vasto* que da calma y unidad, esa palabra que abre un espacio, que abre el espacio ilimitado. Esa palabra nos enseña a respirar con el aire que reposa en el horizonte, y lejos de los muros de las prisiones quiméricas que nos angustian. Hay una virtud vocal que trabaja en el umbral mismo de la potencia de la voz. Panzera, el cantante sensible a la poesía, me dijo en una ocasión que según los psicólogos experimentados no se puede *pensar* la vocal *a* sin que se inerven las cuerdas vocales. Con la letra *a* ante los ojos, la voz ya quiere cantar. La vocal *a*, cuerpo de la palabra *vasto*, se aísla en su delicadeza, anacoluto de la sensibilidad que habla.

Parece que los múltiples comentarios que se han hecho sobre las "correspondencias baudelaireanas" han olvidado ese sexto sentido que trabaja modelando, modulando la voz. Porque es un sexto

[20] Para Víctor Hugo, el viento es vasto. El viento dice:

Je suis ce grand passant, vaste, invincible et vain

[Yo soy ese gran transeúnte, vasto, invencible y vano.]

(Dieu, p. 5) En las tres últimas palabras, los labios no se mueven al pronunciar las "v".

sentido, llegando después que los otros, por encima de los otros, esta pequeña arpa eólica, delicada entre todas, colocada por la naturaleza en la puerta de nuestro aliento. Esta arpa se estremece al simple movimiento de las metáforas. Por ella, el pensamiento humano canta. Cuando prolongo sin fin mis ensueños de filósofo 'rebelde, llego a pensar que la vocal *a* es la vocal de la inmensidad. Es un espacio sonoro que comienza en un suspiro y que se extiende sin límite.

En la palabra *vasto*, la vocal *a* conserva todas sus virtudes de vocalidad amplificadora. Considerada vocalmente, la palabra *vasto* no es ya simplemente dimensional. Recibe, como una suave materia, los poderes balsámicos de la calma ilimitada. Con ella lo ilimitado penetra en nuestro pecho. Por ella respiramos cósmicamente, lejos de las agonías humanas. ¿Por qué descuidaríamos el menor factor en la medida de los valores poéticos? Todo lo que contribuye a dar a la poesía su acción psíquica decisiva debe incluirse en una filosofía e la imaginación dinámica. A veces los valores sensibles más distintos y más delicados se relevan para dinamizar y ampliar el poema. Un largo estudio de las correspondencias baudelaireanas deberían dilucidar la correspondencia de cada sentido con la palabra.

A veces el sonido de un vocablo, la fuerza de una letra abren o fijan el pensamiento profundo de la palabra. Leemos en el hermoso libro de Max Picard, *Der Mensch und das Wort*: "Das *W* in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das *H* in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das *t* in fest und hart macht fest und hart."[21] Con tales observaciones el filósofo del *Mundo del silencio* nos conduce a los puntos de sensibilidad extrema donde los fenómenos fonéticos y los fenómenos del *logos* vienen a armonizarse, cuando el lenguaje encuentra

[21] Max Picard, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Zurich, 1955, p 14. Está claro que semejante frase no debe traducirse porque exige que se tienda el oído a la vocalidad de la lengua alemana. Cada lengua tiene sus palabras de gran vocalidad.

toda su nobleza. ¡Pero qué lentitud meditativa habría que saber adquirir para que viviéramos la poesía interior de la palabra, la inmensidad interior de una palabra! Todas las grandes palabras, todas las palabras llamadas a la grandeza por un poeta son llaves de universo, del doble universo del cosmos y de las profundidades del alma humana.

V

Creemos haber demostrado que en un gran poeta como Baudelaire, se puede oír más que un eco de lo exterior, un llamamiento íntimo de la inmensidad. Podríamos, pues, decir en estilo filosófico que la inmensidad es una "categoría" de la imaginación poética y no sólo una idea general formada en la contemplación de los espectáculos grandiosos. Para dar, a modo de contraste, un ejemplo de una inmensidad "empírica", comentaremos una página de Taine. Allí veremos en acción, en vez de la poesía, la literatura mala, la que busca a cualquier precio la expresión pintoresca aunque sea a costa de las imágenes fundamentales.

En el *Viaje a los Pirineos* (p. 96). Taine escribe: "La primera vez que vi el mar fue el desencanto más desagradable... creí ver una de esas largas llanuras de remolachas que se encuentran en los alrededores de París, cortadas por cuadros de coles verdes, y franjas de cebada roja. Las velas distantes parecían las alas de los pichones que regresan. La perspectiva me parecía estrecha; los cuadros de los pintores me habían presentado el mar mucho más grande. Necesité tres días para encontrar nuevamente el sentimiento de la inmensidad."

¡Remolachas, cebada, coles y pichones están muy artificialmente asociados! El reunirlos en una "imagen" sólo podría ser un accidente de conversación para alguien que meramente quiere decir cosas "originales". ¿Cómo es posible ante el mar seguir obsesionado hasta ese punto por el campo de remolachas de las llanuras ardenesas?

Al fenomenólogo le encantaría saber cómo des-

pués de tres días de privación el filósofo volvió a encontrar su "sentimiento de la inmensidad", mediante qué retorno al mar, contemplado ingenuamente, vio, por fin, su grandeza.

Después de este intermedio volvamos a los poetas.

VI

Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos, a veces, ante un objeto proximo, el engrandecimiento de nuestro espacio intimo. Escuchemos, por ejemplo, a Rilke, cuando da su existencia de inmensidad al árbol contemplado:[22]

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:
Si quieres lograr la existencia de un árbol,
Invístelo de espacio interno, ese espacio
Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.
Es sin límites, y sólo es realmente árbol
Cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento.

En los dos últimos versos, una oscuridad mallarmeana obliga al lector a meditar. El poeta le plantea un hermoso problema de imaginación. El consejo: "ciñe el árbol de restricciones" sería primero la obligación de dibujarlo, de investirlo de límites en el *espacio exterior*. Obedeceríamos entonces las reglas simples de la perfección, seríamos "objetivos", ya no imaginaríamos. Pero el árbol está, como todo ser verdadero, captado en su ser "sin límites". Sus límites no son más que accidentes. Contra el accidente de los límites, el árbol necesita que tú le des tus imágenes superabundantes, nutridas por tu espacio íntimo, por "ese espacio que tiene su ser en ti". Entonces el árbol y su soñador, juntos, se ordenan, crecen. En el mundo del ensueño el árbol no se establece nunca como ser acabado. Busca su calma, dice Jules Supervielle en un poema:[23]

[22] *Poema*, de junio de 1924.
[23] Jules Supervielle, *L'escalier*, p. 106.

Azur vivace d'un espace
Où chaque arbre se hausse au
dénouement des palmes
À la recherche de son âme.

[Azul vivo de un espacio / donde cada árbol se alza al / desenlace de las palmas / en busca de su alma.]

Pero cuando un poeta sabe que un ser del mundo busca su alma, es que busca la suya propia. "Un largo árbol estremecido toca siempre el alma."[24] Devuelto a las fuerzas imaginarias, investido por nuestro espacio interior, el árbol entra con nosotros en una emulación de la grandeza. En otro poema de agosto de 1914, Rilke había dicho:

...A través de nosotros vuelan
los pájaros en silencio. Oh yo que quiero crecer,
miro hacia fuera, y el árbol crece en mí.

Así el árbol tiene siempre un destino de grandeza. Difunde ese destino. El árbol engrandece lo que le rodea. En una carta reproducida en el libro tan humano de Claire Goll,[25] Rilke le había escrito: "Esos árboles son magníficos, pero es más magnífico todavía el espacio sublime y patético entre ellos, como si con su crecimiento aumentara también." Los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento. Designar, como lo hacen con todo derecho los psicólogos, el espacio vivido como un espacio afectivo no llega, sin embargo, a la raíz de los sueños de la espacialidad. El poeta va más a fondo descubriendo con el espacio poético un espacio que no nos encierra en una afectividad. Sea cual fuere la efectividad que colorea un espacio, sea triste o pesada, en cuanto está expresada, expresada poéticamente, la tristeza se modera, la pesantez se aligera. El espacio poético, ya expresado, adquiere valores de expansión. Per-

[24] Henri Bosco, *Antonin*, p. 13.
[25] Claire Goll, *Rilke et les femmes*, p. 63.

tenece a la tristeza del *ex*. Ésta es por lo menos la tesis que queremos evocar en toda ocasión, tesis sobre la cual volveremos en escritos posteriores. Una prueba al pasar: cuando el poeta me dice:[26]

Je sais une tristesse à l'odeur d'ananas...

[Yo sé una tristeza con olor de ananás.]

me siento menos triste, más dulcemente triste.

En este comercio de la espacialidad poética que va de la intimidad profunda a la extensión indefinida reunidas en una misma expansión, se siente bullir cierta grandeza. Rilke lo ha dicho:

"Por todos los seres se despliega el espacio único, el espacio íntimo en el mundo..."

El espacio se le aparece entonces al poeta como el sujeto del verbo desplegarse, del verbo crecer. En cuanto un espacio es un valor —¿hay acaso un valor más grande que la intimidad?— crece. El espacio valuado es un verbo; en nosotros o fuera de nosotros, la grandeza no es jamás un "objeto".

Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo. Para conservar la homogeneidad, recordemos también que Joë Bousquet expresa así el espacio íntimo del árbol:[27] "El espacio no está en ninguna parte. El espacio está en sí como la miel en el panal." En el reino de las imágenes, la miel en el panal no obedece a la dialéctica elemental del contenido y del continente. La miel metafórica no se deja encerrar. Aquí, en el espacio íntimo del árbol, la miel es algo muy distinto a una médula. La "miel del árbol" va a perfumar la flor. Es el sol interior del árbol. Quien sueña con miel sabe muy bien que la miel es un poder que concentra e irradia por turnos. Si el espacio interior del

[26] Jules Supervielle, *L'escalier*, p. 123.

[27] Joë Bousquet, *La neige d'un autre âge*, p. 92.

árbol es una miel, da al árbol "la expansión de las cosas infinitas".

Claro que se puede leer la página de Joë Bousquet sin detenerse en la imagen, pero si nos gusta llegar al fondo de la imagen, ¡cuántos sueños suscita! El filósofo del espacio se pone él mismo a soñar. Si se aman las palabras de la metafísica compuesta, ¿no puede decirse que Joë Bousquet acaba de revelarnos un espacio-sustancia, la miel-espacio o el espacio-miel? A cada materia su localización. A cada sustancia su existencia. A cada materia la conquista de su espacio, su poder de expansión allende las superficies, por las cuales un geómetra quisiera definirlas.

Parece entonces que por su "inmensidad", los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden. En una carta Rilke se tiende, con toda su alma hacia "esta soledad limitada, que hace de cada día una vida, esta comunión con el universo, el espacio en una palabra, el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo, habitar y que lo rodea de innumerables presencias".

¡Qué concreta es esta coexistencia de las cosas en un espacio que nosotros duplicamos por la conciencia de nuestra existencia! El tema leibniziano del espacio, lugar de los coexistentes, encuentra en Rilke su poeta. Cada objeto investido de espacio íntimo se convierte, en este coexistencialismo, en el centro de todo el espacio. Para cada objeto lo lejano es lo presente, el horizonte tiene tanta existencia como el centro.

VII

En el reino de las imágenes no puede haber contradicción y almas igualmente sensibles pueden sensibilizar la dialéctica del centro y del horizonte de una manera diferente. Podría proponerse, a este respecto, una especie de *test de la llanura* donde resonarían captaciones de infinito de tipos distin-

tos. En un extremo del *test*, debería situarse lo que dice Rilke brevemente en una frase inmensa: "La llanura es el sentimiento que nos engrandece." Este teorema de antropología estética está enunciado con tal claridad que se siente despuntar un teorema correlativo que podría expresarse en estos términos: todo sentimiento que nos engrandece planifica nuestra situación en el mundo.

Al otro extremo del *test* de la llanura, situaríamos esta página de Henri Bosco.[28] En la llanura, "estoy siempre en otra parte, en otra parte flotante, fluida. Largamente ausente de mí mismo, y en ninguna parte presente, concedo con demasiada facilidad la inconsistencia de mis sueños a los espacios ilimitados que los favorecen".

Entre estos dos polos de la dominación y de la dispersión, ¡cuántos matices se encontrarían si se tuviera en cuenta el humor del soñador, de las estaciones y del viento! Y se encontrarían siempre matices entre los soñadores a los que la llanura apacigua y aquellos a quienes la llanura inquieta; de un interés tanto mayor cuanto que la llanura es frecuentemente considerada como un mundo simplificado. Uno de los hechizos de la fenomenología de la imaginación poética consiste en poder vivir un matiz nuevo ante un espectáculo que atrae la uniformidad que se resume en una idea. Si el matiz es sinceramente vivido por el poeta, el fenomenólogo está seguro de captar la salida de una imagen.

En todos estos matices, en una encuesta más minuciosa que la que llevamos a cabo, debería mostrarse cómo se integran en la grandeza de la llanura o del altiplano, decir por qué el ensueño del altiplano no es nunca un ensueño de la llanura. Este estudio es difícil porque a veces el escritor quiere describir, porque el escritor conoce por anticipado, en kilómetros, el tamaño de su soledad. Entonces se sueña sobre el mapa, se sueña en geógrafo. Como Loti a la sombra de un árbol en Dakar,

[28] Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 18.

su puerto de destino: "Los ojos vueltos hacia el interior del país, interrogábamos el inmenso horizonte de la arena." [29] Ese inmenso horizonte de arena, ¿no es un desierto de escolar, el Sahara de los atlas escolares?

¡Cuánto más preciosas para un fenomenólogo son las imágenes del Desierto en el hermoso libro de Philippe Diolé: *El más bello desierto del mundo!* La inmensidad de un desierto vivido resuena en una intensidad del ser íntimo. Como dice Philippe Diolé, viajero lleno de ensueño,[30] hay que vivir el desierto "tal como se refleja en el interior del hombre errante". Y Diolé nos llama a una meditación donde sabríamos —síntesis de los contrarios— vivir una *concentración de la errabundez.* Para Diolé, "esas montañas en jirones, esas arenas y esos ríos muertos, esas piedras y ese duro sol", todo este universo que tiene el signo del desierto está "anexado al espacio de dentro". Por medio de esta anexión, la diversidad de las imágenes está unificada en la profundidad del "espacio de dentro".[31] Fórmula decisiva para la demostración que queremos hacer de la correspondencia de la inmensidad del espacio del mundo y de la profundidad de "el espacio de dentro".

Además, esta interiorización del Desierto no corresponde en Diolé a la conciencia de un vacío íntimo. Al contrario, Diolé nos hace vivir un drama de imágenes, el drama fundamental de las imágenes materiales del agua y de la sequía. En

[29] Pierre Loti, *Un jeune officier pauvre*, p. 85.

[30] Ph. Diolé, *Le plus beau désert du monde*, A. Michel, p. 178.

[31] Henri Bosco escribe también (*L'antiquaire*, p. 228): "En el desierto oculto que llevamos en nosotros, donde ha penetrado el desierto de la arena y de la piedra, la extensión del alma se pierde a través de la extensión infinitamente inhabitada que asuela las soledades de la tierra." Véase también la p. 227 de la misma obra. En otro lugar, sobre un altiplano desnudo, en esa llanura que toca el cielo, el gran soñador que ha escrito *Hyacinthe*, traduce en su profundidad el mimetismo del desierto en el mundo y del desierto del alma: "En mí se extendía de nuevo ese vacío, y yo era el desierto en el desierto." La *stanza* de meditación se termina con esta nota: "Ya no tenía alma." (Henri Bosco, *Hyacinthe*, pp. 33 s.)

efecto, "el espacio de dentro" es en Diole una adhesión a una sustancia íntima. Ha vivido largamente, deliciosamente las experiencias del buceo en el agua profunda. El océano se ha convertido para él en un "espacio". A cuarenta metros de profundidad bajo la superficie del agua, ha encontrado "lo absoluto de la profundidad", una profundidad que ya no se mide, una profundidad que no daría otras potencias de ensueños y de pensamientos, si se la duplicara o se la triplicara. Por sus experiencias de buceo, Diolé *ha entrado verdaderamente en el volumen del agua*. Y cuando se vive, con Diolé, siguiéndolo en sus libros anteriores, esta conquista de la intimidad del agua, se llega a conocer en ese espacio-sustancia un espacio de una sola dimensión. Una sustancia, una dimensión. Y se está tan lejos de la tierra, de la vida terrestre, que esta dimensión del agua lleva el signo de lo ilimitado. Buscar lo alto, lo bajo, la derecha o la izquierda en un mundo tan bien unificado por su sustancia, es pensar, no es vivir —es pensar como antaño en la vida terrestre, no es vivir en el mundo nuevo conquistado en la zambullida. En cuanto a mí, antes de leer los libros de Diolé no imaginaba que *lo ilimitado* se hallaba tan fácilmente a nuestro alcance. Basta soñar en la profundidad pura, en la profundidad que no necesita medida para ser.

Pero entonces, ¿por qué Diolé, ese psicólogo, ese ontólogo de la vida humana submarina, se va al Desierto? ¿Por qué dialéctica cruel quiere pasar del agua ilimitada a las arenas infinitas? A esas preguntas, Diolé contesta como poeta. Sabe que toda nueva cosmicidad renueva nuestro ser interior y que todo nuevo cosmos está abierto, cuando se libera uno de los lazos de una sensibilidad anterior. Al principio de su libro (*op. cit.*, p. 12), Diolé nos dice que ha querido "terminar en el desierto la operación mágica que, en el agua profunda, permite al buzo desatar los lazos ordinarios del tiempo y del espacio y hacer coincidir la vida con un oscuro poema interior".

Y al final del libro, Diolé concluye (p. 178):

"Descender en el agua o errar en el desierto, es cambiar de espacio", y cambiando de espacio, abandonando el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador. "Ni en el desierto, ni en el fondo del mar se puede sostener un alma pequeña, aplomada e indivisible." Este cambio de espacio *concreto* no puede ser ya una simple operación del espíritu, como sería la conciencia del relativismo de las geometrías. No se cambia de lugar, se cambia de naturaleza.

Pero como estos problemas de fusión del ser en un espacio concreto, en un espacio altamente cualitativo, interesan a una fenomenología de la imaginación —porque hay que imaginar mucho para vivir "un espacio nuevo"—, veamos la influencia de las imágenes fundamentales sobre nuestro autor. En el Desierto, Diolé no se desprende del océano. El espacio del Desierto, lejos de contradecir el espacio del agua profunda, va en los sueños de Diolé a expresarse con el lenguaje de las aguas. Hay allí un verdadero drama de la imaginación material, drama nacido del conflicto de la imaginación de dos elementos tan hostiles como la arena árida del desierto y el agua segura de su masa, sin compromisos de barro y de lodo. La página de Diolé tiene tal *sinceridad de imaginación* que la transcribimos entera (*op. cit.*, p. 118).

"He escrito antaño —dice Diolé— que el que había conocido el mar profundo no podía volver a ser un hombre como los otros. En instantes como éste (en medio del desierto) he tenido prueba de ello. Porque he advertido que mentalmente, mientras caminaba, llenaba de agua el paisaje del desierto. En imaginación, inundaba el espacio que me rodeaba y en el centro del cual iba andando. Vivía en una inmersión inventada. Me desplazaba en el centro de una materia fluida, luminosa, densa, que es el agua del mar, el recuerdo del agua del mar. Este artificio bastaba a humanizar para mí un mundo de una sequedad repelente, conciliándome las rocas, el silencio, la soledad, las extensiones de oro

solar cayendo del cielo. Mi propia fatiga se sentía alivida. Mi gravedad se apoyaba en sueños sobre esta agua imaginaria.

"Me he dado cuenta que no era la primera vez que recurría inconscientemente a esta defensa psicológica. El silencio y la lenta progresión de mi vida en el Sahara despertaban en mí el recuerdo del buceo. Una especie de dulzura bañaba entonces mis imágenes interiores y en el tránsito así reflejado por el sueño, el agua afloraba naturalmente. Yo caminaba, llevando en mí reflejos luminosos, una densidad translúcida que no eran más que recuerdos del mar profundo."

Así, Philippe Diolé acaba de darnos una técnica psicológica para estar en otra parte, en una *otra parte absoluta* que obstaculiza las fuerzas que nos retienen en la prisión del aquí. No se trata simplemente de una evasión en un espacio abierto por todas partes a la aventura. Sin la maquinaria de pantallas y espejos reunidos en la caja que lleva a Cyrano a los imperios del sol, Diolé nos transporta a la otra parte de otro mundo. No se sirve, por decir así, más que de una maquinaria psicológica que pone en acción las leyes más seguras, las más fuertes de la psicología. Sólo recurre a esas realidades fuertes y estables que son las imágenes materiales fundamentales, las imágenes que se encuentran en la base de toda imaginación. No hay nada allí que se relacione con ilusiones y quimeras.

El tiempo y el espacio están aquí bajo el dominio de la imagen. La otra parte y el antaño son más fuertes que el *hic et nunc*. El ser-allí está sostenido por un ser de la otra parte. El espacio, el gran espacio es el amigo del ser.

¡Ah, cómo se instruirían los filósofos si consintieran en leer a los poetas!

VIII

Como acabamos de tomar dos imágenes heroicas, la imagen del buceo y la imagen del desierto, dos imágenes que sólo podemos vivir en imaginación

sin poder nunca nutrirlas con una experiencia concreta, terminaremos este capítulo tomando una imagen más a nuestro alcance, una imagen que sabemos alimentar con todos nuestros recuerdos de la llanura. Vamos a ver cómo una imagen muy particular puede dominar el espacio, dictar su ley al espacio.

Ante un mundo tranquilo, en la llanura apaciguante, el hombre puede conocer la calma y el reposo. Pero en el mundo evocado, en el mundo que se imagina, los espectáculos de la llanura no tienen con frecuencia más que esfuerzos gastados. Para devolverles su acción, hace falta una imagen nueva. Por la gracia de una imagen literaria, de una imagen inesperada, el alma herida sigue la inducción de la tranquilidad. La imagen literaria hace al alma bastante sensible para recibir la impresión de una absurda finura. Así, en una página admirable, D'Annunzio[32] nos comunica la mirada del animal tembloroso, la mirada de la liebre que, sin tormento un instante, proyecta una paz sobre el universo de otoño. "¿Han visto ustedes alguna vez, por la mañana, una liebre salir de los surcos recién abiertos por el arado, correr algunos instantes sobre la escarcha de plata, detenerse en el silencio, sentarse sobre sus patas traseras, levantar las orejas y contemplar el horizonte? Parece que su mirada apacigua el Universo. La liebre inmóvil que, en una tregua de su perpetua inquietud, contempla la campiña humeante. No podríamos imaginar un indicio más seguro de paz profunda en los contornos. En ese momento, es un animal sagrado al que hay que adorar." El eje de proyección de la calma que va a extenderse sobre la llanura, queda claramente indicado: "Parece que su mirada apacigua el Universo." Un soñador que confiera sus sueños a ese movimiento de visión, vivirá con una tonalidad acrecentada la inmensidad de los campos extendidos.

Semejante página es en sí misma un buen *test*

[32] D'Annunzio, *El fuego*.

de sensibilidad retórica. Se brinda tranquilamente a la crítica de los espíritus apoéticos. Es verdaderamente muy d'annunziana y puede servir para denunciar las estorbosas metáforas del escritor italiano. Sería tan sencillo, piensan los espíritus, ¡describir *directamente* la paz de los campos! ¿Por qué elegir el intermediario de la liebre contemplativa? Pero el poeta no cuida de tan buenas razones. Quiere revelar todos los grados de crecimiento de una contemplación, todos los instantes de la imagen y primero ese instante donde la paz animal se inscribe en la paz del mundo. Nos volvemos aquí conscientes de la función de una mirada que no tiene nada que hacer, de una mirada que ya no mira un objeto particular, sino que *mira al mundo*. No nos sentiríamos tan radicalmente trasladados a una primitividad si el poeta nos hubiera dicho su propia contemplación. El poeta no haría más que repetir un tema filosófico. Pero el animal d'annunziano queda, un instante, libre de sus reflejos: el ojo no acecha ya, el ojo no es ya un remache de la máquina animal, el ojo no ordena la huida. Sí, verdaderamente, semejante mirada es, en el animal del miedo, el instante sagrado de la contemplación.

Hace unas cuantas líneas, siguiendo una inversión que traduce el dualismo mirante-mirado, el poeta había visto en el ojo tan bello, tan grande, tan tranquilo de la liebre, la naturaleza acuática de las miradas del animal vegetariano: "Esos grandes ojos húmedos... espléndidos como los estanques en las noches de verano, con sus juncos que se bañan en ellos, con todo el sol mirándose y transfigurándose en sus aguas." Hemos reunido en nuestro libro *El agua y los sueños* muchas otras imágenes literarias que nos dicen que el estanque es el ojo mismo del paisaje, que el reflejo sobre las agua es la primera visión que el Universo tiene de sí mismo, que la belleza acrecentada de un paisaje reflejado es la raíz misma del narcisismo cósmico. En *Walden*, Thoreau seguirá también naturalmente ese engrandecimiento de las imágenes. Escribe: "Un lago es el rasgo más bello y más

expresivo del paisaje. Es el ojo de la tierra, donde el espectador, sumergiendo el suyo, sondea la profundidad de su propia naturaleza."

Y, una vez más, vemos animarse una dialéctica de la inmensidad y de la profundidad. No se sabe dónde está el punto de partida de las dos hipérboles. La hipérbole del ojo demasiado vidente y la hipérbole del paisaje que se ve confusamente bajo los pesados párpados de sus aguas dormidas. Pero toda doctrina de lo imaginario es, a la fuerza, una filosofía del exceso. Toda imagen tiene un destino de engrandecimiento.

Un poeta contemporáneo será más discreto, pero dirá lo mismo:

J'habite la tranquillité des feuilles, l'été grandit

[Habito la tranquilidad de las hojas, el estío crece.],

escribe Jean Lescure.

Una hoja tranquila verdaderamente habitada, una mirada tranquila sorprendida en la más humilde de las visiones, son operadoras de inmensidad. Estas imágenes hacen crecer el mundo, crecer el estío. A ciertas horas, la poesía difunde ondas de calma. De ser imaginado, la calma se instituye como una emergencia del ser, como un valor que domina pese al estado subalterno del ser, pese a un mundo trastornado. La inmensidad ha sido agrandada por la contemplación. Y la actitud contemplativa es un valor humano tan grande que presta inmensidad a una impresión que un psicólogo declararía, con razón de sobra, efímera y particular. Pero los poemas son realidades humanas; no basta referirse a unas "impresiones" para explicarlas. Hay que vivirlas en su inmensidad poética.

IX. LA DIALÉCTICA DE LO DE DENTRO Y DE LO DE FUERA

Las geografías solemnes de los límites humanos...

(Paul Éluard, *Les yeux fertiles*, p. 42)

Porque estamos donde no estamos.

(Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*, p. 59)

Una de las máximas de educación práctica que han dominado mi infancia: no comas con la boca abierta.

(Colette, *Prisons et paradis*, p. 79)

I

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y en seguida todas sus normas se aclaran. El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera el ser y el no ser. La metafísica más profunda se ha enraizado así en una geometría implícita, en una geometría que —se quiera o no— espacializa el pensamiento; ¿si el metafísico no dibujara, pensaría? Lo abierto y lo cerrado son para él pensamientos. Lo abierto y lo cerrado son metáforas que añade a todo, incluso a sus temas. En una conferencia en donde Jean Hyppolite ha estudiado la sutil estructura de la denegación, bien diferente de la simple estruc-

tura de la negación, ha podido justamente hablar [1] de un "primer mito de lo de fuera y lo de dentro". Hyppolite añade: "Ustedes sienten qué alcance tiene ese mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro: es el de la alienación que se funda sobre esos dos términos. Lo que se traduce en su oposición formal se convierte más allá en alienación de hostilidad entre ambos." Y así, la simple oposición geométrica se tiñe de agresividad. La oposición formal no puede permanecer tranquila. El mito la trabaja. Pero no debe estudiarse ese trabajo del mito a través del inmenso dominio de la imaginación y de la expresión, dándole la falsa luz de las intuiciones geométricas.[2]

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. So hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del *aquí* y del *allá*. Se da a esos pobres adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mal vigilados. Muchos metafísicos exigirían una cartografía. Pero en filosofía todas las facilidades se pagan y el saber filosófico se inicia mal a partir de experiencias esquematizadas.

II

Estudiemos un poco más de cerca esta cancerización geométrica del tejido lingüístico de la filosofía contemporánea.

En efecto, parece que una sintaxis artificial viene a soldar los adverbios y los verbos para formar excrecencias. Esta sintaxis, multiplicando las

[1] Jean Hyppolite, comentario hablado sobre la *Verneinung* de Freud, *apud La psychanalyse*, núm. 1, 1956, p. 35.

[2] Hyppolite pone de relieve la inversión psicológica profunda de la negación en la denegación. Daremos después, al simple nivel de las imágenes, ejemplos de dicha inversión.

uniones, obtiene frases-palabras. Las fachadas de las palabras se funden en su interior. La lengua filosófica se convierte en lengua aglutinante.

A veces, a la inversa, en vez de soldarse, las palabras se desligan íntimamente. Prefijos y sufijos —sobre todo los prefijos— se desueldan: quieren pensar solos. Entonces a veces las palabras se desequilibran. ¿Dónde está el peso mayor del *estar allí*, en el *estar* o en el *allí*? ¿En el *allí* —que sería preferible llamar un *aquí*— debo buscar primeramente mi ser? O bien, ¿en mi ser voy a encontrar primero la certidumbre de mi fijación en un allí? De todas maneras uno de los términos debilita siempre al otro. Con frecuencia el *allí* está dicho con tal energía que la fijación geométrica resume brutalmente los aspectos ontológicos de los problemas. Y resulta una dogmatización de los filosofemas desde las instancias de la expresión. En la tonalidad de la lengua francesa, el *ahí* es tan enérgico, que designar al ser por un *estar-allí*, es erigir un índice vigoroso que colocaría fácilmente al ser íntimo en un lugar exteriorizado.

Pero ¿por qué ir tan aprisa en las designaciones primeras? Se diría que el metafísico ya no se toma tiempo para pensar. Nosotros creemos que para un estudio del ser vale más seguir todos los circuitos ontológicos de las diversas experiencias de ser. En el fondo, las experiencias de ser que podrían legitimar expresiones "geométricas" se encuentran entre las más pobres... hay que reflexionar dos veces antes de hablar en francés del *estar-allí*. Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin.

¡Y qué espiral es el ser del hombre! [3] En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe *en seguida* si se corre al centro o si se

[3] ¿Una espiral? Expulsemos lo geométrico de las intuiciones filosóficas y regresará al galope.

evade uno de él. Los poetas conocen bien este ser de la vacilación del ser. Jean Tardieu escribe:

Pour avancer je tourne sur moi-même
Cyclone par l'immobile habité.

[Para avanzar giro sobre mí mismo / Ciclón por lo inmóvil habitado.]

(JEAN TARDIEU, *Les témoins invisibles*, p. 36.)

En otro poema, Tardieu había escrito (*op. cit.*, p. 34):

Mais au-dedans, plus de frontières!

[Pero dentro, ¡no más fronteras!]

Así el ser en espiral, que se designa exteriormente como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro. El ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija. En el reino de la imaginación, apenas se ha *anticipado* una expresión; el ser necesita otra, el ser debe ser el ser de otra expresión.

A nuestro juicio, deben evitarse los conglomerados verbales. La metafísica no tiene interés en verter sus pensamientos en fósiles lingüísticos. Debe aprovechar la extrema movilidad de las lenguas modernas permaneciendo, sin embargo, en la homogeneidad de una lengua materna, siguiendo precisamente la costumbre de los verdaderos poetas.

Para aprovechar todas las lecciones de la psicología moderna, de los conocimientos adquiridos sobre el ser del hombre por el psicoanálisis, la metafísica debe ser, pues, resueltamente discursiva. Debe desconfiar de los privilegios de evidencia que pertenecen a las intuiciones geométricas. La vista dice demasiadas cosas a la vez. El ser no se ve. Tal vez se escuche. El ser no se dibuja. No está *bordeado* por la nada. No estamos nunca seguros de encontrarlo o de volver a encontrarlo firme al acercarse

a un centro de ser. Y si es el ser del hombre lo que se quiere determinar, ¿no se está nunca seguro de estar más cerca de sí "entrando" en sí mismo, yendo hacia el centro de la espiral? Con frecuencia, es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias. A veces también está, podríamos decir, encerrado en el exterior. Daremos después un texto poético donde la prisión se encuentra en el exterior.

Si se multiplicaran las imágenes, tomándolas en los dominios de la luz y de los sonidos, del calor y del frío, se prepararía una ontología más lenta, pero sin duda más segura que la que descansa sobre las imágenes geométricas.

Hemos querido hacer estas observaciones generales porque, desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. Es preciso que estemos libres respecto a toda intuición *definitiva* —y el geometrismo registra intuiciones definitivas— si queremos seguir, como lo haremos después, las audacias de los poetas que nos llaman a refinamientos de experiencia de intimidad, a "evasiones" de imaginación.

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar, en un capítulo anterior, que la miniatura sabe almacenar grandeza. Es *vasta* a su modo.

De todas maneras, lo de dentro y lo de fuera vividos por la imaginación no pueden ya tomarse en su simple reciprocidad; en adelante, no hablando ya de geometría para decir las primeras expresiones del ser, eligiendo puntos de partida más concretos, más fenomenológicamente exactos, nos daremos cuenta de que la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en innumerables matices.

Siguiendo nuestro método habitual, discutamos nuestra tesis con un ejemplo de poética completa, pidamos a un poeta una imagen bastante nueva en su *matiz de ser* para que nos dé una lección de amplificación ontológica. Por la novedad de la imagen y por su amplificación estaremos seguros de repercutir por encima o al margen de las certidumbres razonables.

III

En un poema en prosa, *El espacio en las sombras*, Henri Michaux escribe:[4]

"El espacio, pero no pueden ustedes concebir ese horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio.

"Ciertas (sombras), sobre todo uniéndose por última vez, hacen un esfuerzo desesperado por 'ser en su sola unidad'. Mal les va. Yo encontré una.

"Destruido por castigo, ya no era más que un ruido, pero enorme.

"Un mundo inmenso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún durante siglos, pero destinado a extinguirse *completamente*, como si nunca hubiera sido."

Tomemos toda la lección filosófica que nos da el poeta. ¿De qué se trata en esa página? De un alma que ha perdido su "estar-allí", de un alma que va a decaer del *ser de su sombra* para pasar, como un ruido vano, con un rumor *insituable* en los se-dice del ser. ¿Fue? ¿No fue más que el ruido

[4] Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, 1952.

que es ahora? ¿Su castigo no es no ser más que el eco del ruido vano, inútil, que fue? ¿No era hace poco lo que es ahora: una sonoridad de las bóvedas del infierno? Está condenada a repetir la palabra de su mala intención, una palabra que, inscrita en el ser, ha trastornado al ser.[5] Porque el ser de Henri Michaux es un ser culpable, culpable de ser. Y nosotros estamos en el infierno y una parte de nosotros está siempre en el infierno, puesto que estamos emparedados en el mundo de las malas intenciones. ¿Por qué candorosa intuición localizamos en un infierno el mal que no tiene límite? Esta alma, esta sombra, ese ruido de una sombra que, según nos dice el poeta, quiere su unidad, la oímos desde fuera sin tener la seguridad de que esté dentro. En este "horrible dentro-fuera" de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, digiere lentamente su nada. Su aniquilamiento durará "siglos". El rumor del ser de los se-dice, se prolonga en el espacio y en el tiempo. En vano el alma recluta sus últimas fuerzas, se ha convertido en remolino del ser que se acaba. El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos;* están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados. Viviendo la página de Henri Michaux, se absorbe una mezcla de ser y de nada. El punto central del "estar-allí" vacila y tiembla. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío. El vacío, ¡esta materia de la posibilidad de ser! Estamos expulsados del reino de la posibilidad.

En ese drama de la geometría íntima, ¿dónde hay que habitar? El consejo del filósofo de entrar en uno mismo para situarse en la existencia, ¿no

[5] ¿Otro poeta no ha dicho acaso: "Piensa que una simple palabra, un nombre, basta para quebrantar las paredes de tu fuerza"? Pierre Reverdy, *Risques et périls,* p. 23.

pierde acaso su valor, su significado mismo, cuando la imagen más flexible del "estar-allí" acaba de ser vivida siguiendo la pesadilla ontológica del poeta? Observemos bien que esta pesadilla no se desarrolla en grandes sacudidas de espanto. El miedo no viene del exterior. Tampoco se compone de viejos recuerdos. No tiene pasado. Tampoco tiene fisiología. No tiene nada en común con la filosofía del aliento entrecortado. El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un "horrible afuera-adentro".

Y la pesadilla es simple porque es radical. Intelectualizaríamos la experiencia diciendo que la pesadilla está hecha de una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro y la rotundidad de lo de fuera. Es todo el espacio-tiempo del ser equívoco que Michaux nos da como *a priori* del ser. En ese espacio equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota.

Se puede ciertamente evitar la entrada por la puerta estrecha de tal poema. Las filosofías de la angustia tienen principios menos simplificados. No prestan su atención a la actividad de una imaginación efímera porque han inscrito la angustia, mucho antes de que las imágenes la activen en el corazón del ser. Los filósofos se conceden la angustia y sólo ven en las imágenes manifestaciones de su causalidad. No se preocupan en absoluto de vivir el ser de la imagen. La fenomenología de la imaginación debe asumir la tarea de captar el ser efímero. Precisamente, la fenomenología se instruye por la brevedad misma de la imagen. Lo que impresiona aquí es que el aspecto metafísico nace al nivel mismo de la imagen, al nivel de una imagen que turba las nociones de una espacialidad comúnmente considerada susceptible de reducir los trastornos y de devolver al espíritu su situación de indiferencia ante un espacio que no tiene que localizar dramas.

En cuanto a mí, acojo la imagen del poeta como

una pequeña locura experimental, como un grano de haxix virtual, sin la ayuda del cual no se puede entrar en el reino de la imaginación. Y ¿cómo acoger una imagen exagerada, sino exagerándola un poco más, personalizando la exageración? En seguida aparece la ganancia fenomenológica: prolongando *lo exagerado* se tiene en efecto alguna posibilidad de escapar a los hábitos de la *reducción*. A propósito de las imágenes del espacio, se está precisamente en una región donde la reducción es fácil, común. Se encontrará siempre a alguien para borrar toda complicación y para obligarnos a partir, en cuanto se habla de espacio —sea de una manera figurada o no— de la oposición de lo de fuera y de lo de dentro. Pero si la reducción es fácil, por esto mismo la exageración es fenomenológicamente más interesante. El problema que estudiamos es muy favorable, a nuestro juicio, para señalar la oposición de la reducción reflexiva y de la imaginación pura. La dirección de las interpretaciones del psicoanálisis —más liberales que la crítica literaria clásica— sigue, sin embargo, el diagrama de la reducción. Sólo la fenomenología se sitúa, por su principio, ante toda reducción, para examinar, para experimentar el ser psicológico de una imagen. La dialéctica de los dinamismos de la reducción y de la exageración puede iluminar la dialéctica del psicoanálisis y de la fenomenología. Es, naturalmente, la fenomenología lo que nos da la posibilidad psíquica de la imagen. Transformemos, pues, nuestro asombro en admiración. Empecemos por admirar. Se verá en seguida si será necesario, por medio de la crítica, por la reducción, organizar nuestra decepción. Para beneficiarse de esta admiración activa, de esta admiración inmediata, basta seguir el impulso positivo de la exageración. Yo leo y releo entonces la página de Henri Michaux aceptándola como una fobia del espacio interior, como si unas lejanías hostiles estuvieran ya opresivas, en la diminuta celda que es un espacio íntimo. Con su poema Henri Michaux ha yuxtapuesto en nosotros la claustrofobia y la agorafobia. Ha exasperado la

frontera de lo de dentro y de lo de fuera. Pero por este hecho ha arruinado, del punto de vista psicológico, las perezosas certidumbres de las intuiciones geométricas por las cuales el psicólogo quisiera regir el espacio de la intimidad. Incluso a modo de figura, en lo que concierne a la intimidad, no se encierra nada, no se encajan las unas en las otras para designar una profundidad de las impresiones que *surgen* siempre: qué bella anotación de fenomenología en esta simple frase de un poeta simbólico: "El pensamiento se vivificaba de surgir corola..." [6]

Una filosofía de la imaginación debe, pues, seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes, sin reducir jamás dicho extremismo que es el fenómemo mismo del impulso poético. Rilke, en una carta a Clara Rilke, escribe:[7] "Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida." Pero ¿es necesario ir a buscar el "peligro", fuera del peligro de escribir, del peligro de expresar? ¿El poeta no pone la lengua en peligro? ¿No profiere la palabra peligrosa? ¿A fuerza de ser el eco de los dramas íntimos, no ha recibido la poesía la pura tonalidad de lo dramático? Vivir, vivir verdaderamente una imagen poética, es conocer en una de sus pequeñas fibras un devenir del ser que es una conciencia de la *turbación del ser.* El ser es aquí tan sumamente sensible que una palabra lo agita. En la misma carta, Rilke dice también: "Esta especie de extravío que nos es propio, debe insertarse en nuestro trabajo."

Las exageraciones de imágenes son, por otra parte, tan *naturales* que pese a toda la originalidad de un poeta no es raro encontrar en otro poeta el mismo impulso. Hay imágenes de Jules Super-

[6] André Fontainas, *L'ornement de la solitude*, Mercure de France, 1899, p. 22.
[7] *Cartas*, ed. stock, p. 167.

vielle que pueden relacionarse aquí con la imagen de Michaux que estamos estudiando. También Supervielle yuxtapone la claustrofobia y la agorafobia cuando escribe:[8]

"El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez.".

Supervielle conoce también (*op. cit.*, p. 21) "el vértigo exterior". En otro lugar habla de una "inmensidad interior". Y así los dos espacios de lo de dentro y de lo de fuera truecan su vértigo.

En otro texto de Supervielle, justamente subrayado por Christian Sénéchal en su bello libro sobre Supervielle, *la cárcel está en el exterior.* Después de una gran carrera sin fin por la pampa sudamericana, Jules Supervielle escribe: "En razón misma de un exceso de caballo y de libertad, y de este horizonte inmutable, pese a nuestras desesperadas galopadas, la pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras."

IV

Si devolvemos, por la poesía, su libre campo de expresión a la actividad del lenguaje, pasamos a vigilar el empleo de las metáforas fosilizadas. Por ejemplo, cuando lo abierto y lo cerrado van a jugar metafóricamente, ¿debemos endurecer o dulcificar la metáfora? ¿Repetiremos, en el estilo del lógico: una puerta debe estar abierta o cerrada? ¿Y encontraremos en esta sentencia un instrumento de análisis verdaderamente eficaz para una pasión humana? En todo caso y en toda ocasión es preciso afilar tales instrumentos de análisis. Hay que devolver a toda metáfora su ser de superficie, hacerla remontar del hábito de expresión a la actualidad de expresión. Cuando nos expresamos resulta peligroso "trabajar desde la raíz".

Precisamente, la fenomenología de la imaginación poética nos permite explorar el ser del hombre como ser de *una superficie,* de la superficie que

[8] Jules Supervielle, *Gravitations*, p. 19.

separa la región de lo mismo y la región de lo otro. No olvidemos que en esta zona de superficie sensibilizada, antes de ser hay que decir. Decir, si no a los otros, por lo menos a nosotros mismos. Y anticiparse siempre. En esta orientación, el universo de la palabra domina todos los fenómenos del ser, los fenómenos nuevos, se entiende. Por medio del lenguaje poético, ondas de novedad discurren sobre la superficie del ser. Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el *sentido*, encierra, por la expresión poética se abre.

Sería contrario a la índole de nuestras encuestas resumirlas en fórmulas radicales, definiendo, por ejemplo, el ser del hombre como el ser de una ambigüedad. Sólo sabemos trabajar en una filosofía del detalle. Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser *quiere* manifestarse y *quiere* ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto.

V

Entonces, cuántos sueños habría que analizar bajo esta simple mención: ¡La puerta! La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces helа abierta, es decir, abierta de par en par.

Pero llegan las horas de mayor sensibilidad imaginante. En las noches de mayo, cuando tantas puertas están cerradas, hay una apenas entreabierta. ¡Bastará empujar muy suavemente! Los goznes están bien aceitados. Entonces, un destino se dibuja.

¡Y tantas puertas que fueron las puertas de la vacilación! En la *Romanza del retorno*, ese fino y tierno poeta Jean Pellerin escribía: [9]

La, porte me flaire, elle hésite.

[La puerta me olfatea, vacila.]

En este único verso hay tanto psiquismo transferido al objeto que un lector adherido a la objetividad no verá en él más que un simple juego de ingenio. Si semejante documento procediera de alguna mitología lejana, lo acogeríamos con más facilidad. Pero ¿por qué no toman el verso del poeta como un pequeño elemento de mitología espontánea? ¿Por qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral? Es preciso ir hacia un pasado lejano, un pasado que no es el nuestro, para sacralizar el umbral. Porfirio ha dicho: "Un umbral es cosa sagrada." [10] Sin referirse a tal sacralización por la erudición, ¿por qué no habríamos de vibrar ante esta sacralización por la poesía, por una poesía de nuestro tiempo, teñida de fantasía tal vez, pero que está de acuerdo con los valores primitivos?

Otro poeta, sin pensar en Zeus, puede muy bien escribir, descubriendo en sí mismo la majestad del umbral:

Je me surprends à définir le seuil
Comme étant le lieu géométrique
Des arrivées et des départs
Dans la Maison du Père.[11]

[Me sorprendo definiendo el umbral / como el lugar geométrico / de las llegadas y las salidas / en la casa del Padre.]

¡Y todas las puertas de la simple curiosidad que

[9] Jean Pellerin, *La romance du retour*, N.R.F., 1921, p. 18.
[10] Porfirio, *El antro de las ninfas*.
[11] Michel Barrault, *Dominicale*, I, p. 11.

han tentado al ser para nada, para el vacío, para lo desconocido que no está siquiera imaginado!

¿Quién no conserva en su memoria un gabinete de Barba Azul que no hubiera debido abrir ni entreabrir? O —lo que es igual para una filosofía que profesa la primacía de la imaginación— una puerta que no debería haberse imaginado abierta, susceptible de entreabrirse?

¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir.

Pero ¿es acaso el mismo ser, el que abre una puerta y el que la cierra? ¿A qué profundidad del ser pueden llegar los gestos que dan conciencia de la seguridad o de la libertad? ¿No se vuelven tan normalmente simbólicas en razón de esta "profundidad"? Así, René Char toma como motivo de uno de sus poemas esta frase de Alberto Magno: "Había en Alemania dos niños mellizos de los cuales uno abría las puertas tocándolas con el brazo derecho y el otro las cerraba con el brazo izquierdo." Semejante leyenda, bajo la pluma de un poeta, no es, claro está, una simple referencia. Ayuda al poeta a sensibilizar el mundo próximo, a afinar los símbolos de la vida ordinaria. Esta vieja leyenda se vuelve nueva. El poeta la toma para sí. Sabe que hay dos "seres" en la puerta, que la puerta despierta en nosotros dos direcciones de ensueño, que es dos veces simbólica.

Y además, ¿hacia quién se abren las puertas? ¿Se abren para el mundo de los hombres o para el mundo de la soledad? Ramón Gómez de la Serna ha podido escribir: "Las puertas que se abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo." [12]

[12] Ramón Gómez de la Serna, *Echantillons*, ed. Cahiers verts, Grasset p. 167.

VI

En cuanto la palabra *dentro* aparece en una expresión, ya no se toma a la letra la *realidad de la expresión*. Traducimos lo que creemos ser el lenguaje figurado al lenguaje razonable. Nos es difícil, nos parece fútil, seguir por ejemplo al poeta —vamos a presentar documentos— que dice que la casa del pasado está viva dentro de su propia cabeza. En seguida traducimos: el poeta quiere decir simplemente que tiene un viejo recuerdo guardado *dentro* de su memoria. El exceso de la imagen que quisiera invertir las relaciones de contenido a continente nos hace retroceder ante lo que puede pasar por una vesania de imágenes. Seríamos más indulgentes si siguiéramos las autocopias de la fiebre. Siguiendo el laberinto de las fiebres que corren por nuestro cuerpo, explorando las "casas de la fiebre", los dolores que habitan el diente enfermo, sabríamos que la imaginación localiza los tormentos y que hace y rehace anatomías imaginarias. Pero no utilicemos en esta obra los múltiples documentos que podríamos encontrar en los psiquiatras. Preferimos acentuar nuestra ruptura con el causalismo, alejando toda causalidad orgánica. Nuestro problema consiste en discutir imágenes de la imaginación pura, de la imaginación liberada, liberante, sin ninguna relación con incitaciones orgánicas.

Estos documentos de poética absoluta existen. El poeta no retrocede ante la inversión de los encajonamientos. Sin pensar siquiera que escandaliza al hombre sensato, pese al simple buen sentido, vive la inversión de las dimensiones, el trastrueque de la perspectiva de lo de dentro y de lo fuera.

El carácter anormal de la imagen no quiere decir que esté artificialmente fabricada. La imaginación es la facultad más natural que existe. Sin duda, las imágenes que vamos a examinar no podrían inscribirse en una psicología del proyecto, aunque fuese de un *proyecto imaginario*. Todo proyecto es una contextura de imágenes y de pensamientos que

supone un anticipo de la realidad. No tenemos, por lo tanto, que considerarlo en una doctrina de la imaginación pura. Es incluso inútil *continuar* una imagen, es inútil *conservarla*. Nos basta que sea.

Estudiemos, pues, con toda simplicidad fenomenológica, los documentos que nos brindan los poetas.

En su libro *Donde se abrevan los lobos*, Tristan Tzara escribe:

Une lente humilité pénètre dans la chambre
Qui habite en moi dans la paume du repos.

[Una lenta humildad penetra dentro del cuarto / Que habita en mí en la palma del reposo.]

Para aprovechar el onirismo de dicha imagen, hay que situarse primero sin duda "en la palma del reposo", es decir, recogerse sobre uno mismo, condensarse en el ser de un reposo que es el bien que, sin esfuerzo, "se tiene en la mano". Entonces la gran fuerza de humildad sencilla que está en la habitación silenciosa se derrama en nosotros mismos. La intimidad del cuarto pasa a ser nuestra intimidad. Y, correlativamente, el espacio íntimo se ha hecho tan tranquilo, tan simple, que en él se localiza, se centraliza toda la tranquilidad de la habitación. El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros. Ya no lo *vemos*. Ya no nos *limita*, porque estamos en el fondo mismo de su reposo, en el reposo que nos ha conferido. Todas las habitaciones de antaño vienen a encajonarse en ésta. ¡Qué sencillo es todo!

En otra página, más enigmática todavía para el espíritu sensato, pero igualmente clara para quien se hace sensible a las inversiones topoanalíticas de las imágenes, Tristan Tzara escribe:

Le marché du soleil est entré dans la chambre
Et la chambre dans la tête bourdonnante.

[El mercado del sol ha entrado en el cuarto / Y el cuarto en la cabeza zumbadora.]

Para aceptar la imagen, hay que oír la imagen, vivir este extraño rumor del sol que entra en un cuarto donde se está solo, porque, es un hecho, el primer rayo *golpea* fuertemente las paredes. Esos ruidos, sin duda, los oirá también —más allá del hecho— el que sabe que cada rayo del sol acarrea abejas. Entonces todo zumba y la cabeza es una colmena, la colmena de los ruidos del sol.

La imagen de Tzara estaba, en un principio, sobrecargada de surrealismo. Pero si se la sobrecarga todavía más, si se aumenta su carga de imagen, si, bien entendido, se superan las barreras de la crítica, de toda *crítica*, entonces entra verdaderamente en la acción surrealista de una imagen pura. Si lo extremo de la imagen se revela así, activo, comunicable, es que el punto de partida era bueno: la habitación soleada zumba *dentro* de la cabeza del soñador.

Un psicólogo diría que nuestro análisis no hace más que relatar "asociaciones" audaces, demasiado audaces. El psicoanalista aceptará tal vez —está acostumbrado a ello— "analizar" dicha audacia. Uno y otro, si toman la imagen como "sintomática", tratarán de encontrarle razones y causas. El fenomenólogo toma las cosas de otra manera; más exactamente, toma la imagen tal como es, como el poeta la crea y trata de hacerla propia, de nutrirse con ese raro fruto; lleva la imagen hasta la frontera misma de lo que puede imaginar. Por muy lejos que esté de ser poeta, intenta repetir para él la creación, continuar, si es posible, la exageración. Entonces la asociación ya no es encontrada, padecida, es buscada, querida. Es una constitución poética, específicamente poética. Es una sublimación totalmente desembarazada de los pesos orgánicos o psíquicos de los que queríamos liberarnos, en resumen, corresponde a lo que llamábamos, en nuestra introducción, sublimación pura.

Claro que no se recibe de igual modo todos los días semejantes imagen. No es nunca —psíquicamente hablado— objetiva. Otros comentarios

podrían renovarla. Y hace falta para acogerla bien estar en las horas felices de la superimaginación.

Una vez tocados por la gracia de la superimaginación, la experimentamos ante las imágenes más sencillas por las que el mundo exterior viene a dar al hueco de nuestro ser espacios virtuales bien coloreados. Así es la imagen por la que Pierre-Jean Jouve *constituye* su ser secreto. Lo sitúa en la celda íntima:

La cellule de moi-même emplit d'étonnement
La muraille peinte à la chaux de mon secret.

[La celda de mí mismo llena de sorpresa / El muro pintado con cal de mi secreto.]

(*Las nupcias*, p. 50.)

La estancia donde el poeta tiene este ensueño no está, probablemente, "pintada con cal". Pero esta habitación, la habitación donde se escribe, tan tranquila, merece también su nombre de "cuarto solitario". Se le habita por la gracia de la imagen, como se habita una imagen que está "en la imaginación". El poeta de *Las nupcias* habita aquí la *imagen celular*. Esta imagen no transpone una realidad. Sería ridículo pedir al soñador sus dimensiones. Es refractaria a la intuición geométrica, pero enmarca bien al ser secreto. El ser secreto se siente guardado allí por la blancura de una leche de cal más que por espesas murallas. La celda del secreto es blanca. Un solo valor basta para coordinar bien los sueños. Y siempre sucede igual, la imagen poética está bajo el dominio de una cualidad ampliada. La blancura de los muros protege, por sí sola, la celda del soñador. Es más fuerte que toda geometría. Viene a inscribirse en la celda de la intimidad.

Tales imágenes son inestables. En cuanto se abandona la expresión tal como es, tal como el escritor nos la ofrece con una espontaneidad total, se corre el riesgo de volver al sentido llano y de

aburrirse en una lectura que no sabe condensar la intimidad de la imagen. Qué repliegue sobre uno mismo se necesita, por ejemplo, para leer esta página de Blanchot, en la tonalidad de ser en que está escrita: "Desde esa estancia, sumergida en la noche más profunda, lo conocía yo todo, la había penetrado, la llevaba en mí, la hacía vivir, con una vida que no es la vida, pero que es más fuerte que ella y que ninguna fuerza en el mundo podría vencer."[13] ¿Acaso no se siente en esas repeticiones, o más exactamente en esos refuerzos repetidos de una imagen en que se ha penetrado —y no de una estancia donde se ha penetrado— de una habitación que el escritor lleva en él, a la que hace vivir una vida que no está en la vida; sí, no se ve que el escritor no pretende simplemente decir que tal es su morada *familiar?* La memoria *colmaría* esta imagen. La amueblaría con *recuerdos compuestos* procedentes de varios siglos. Todo es aquí más sencillo, más radicalmente sencillo. El cuarto de Blanchot es una morada del espacio íntimo, es su cámara interior. Participamos en la imagen del escritor gracias a lo que es preciso llamar una *imagen general*, una imagen que la participación nos impide confundir con una idea general. Esta imagen general la singularizamos en seguida. La habitamos, la penetramos como Blanchot penetra la suya. La palabra no basta, la idea no basta, es preciso que el escritor nos ayude a invertir el espacio, a alejarnos de lo que se quisiera *describir* para vivir mejor la jerarquía de nuestros reposos.

Con frecuencia, por la concentración misma en el espacio íntimo más reducido, la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera toma toda su fuerza. Se sentirá dicha elasticidad meditando esta página de Rilke (*Los cuadernos...*): "Y aquí no hay apenas espacio; y tú te calmas casi, pensando que es imposible que algo demasiado grande pueda sostenerse en esta estrechez." Consuela saberse en calma en un espacio exiguo. Rilke realiza íntimamente —en el

[13] Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 124.

espacio de lo de dentro— esta estrechez, donde todo es a la medida del ser íntimo. Entonces, un poco más allá, el texto vive la dialéctica: "Pero fuera, fuera todo es desmedido. Y cuando el nivel sube fuera se eleva también en ti, no en los vasos que están en parte en tu poder, o en la flema de tus órganos más impasibles: sino que crece en los vasos capilares, aspirado hacia arriba hasta en los últimos ramales de tu existencia infinitamente ramificada. Allí es donde asciende, allí es donde desborda de ti, más alto que la respiración, y, último recurso, tú te refugias como sobre el filo de tu alimento. ¡Ah!, y dónde después ¿dónde? Tu corazón te expulsa fuera de ti mismo, tu corazón te persigue y ya estás casi fuera de ti y no puedes más. Como escarabajo al que han pisado, te escurres fuera de ti mismo y tu escasa dureza o elasticidad ya no tiene sentido.

"Oh noche sin objetos. Oh ventana sorda a lo de fuera, oh puertas cerradas con cuidado; costumbres venidas de antiguos tiempos, trasmitidas, comprobadas, jamás enteramente comprendidas. Oh silencio en la jaula de la escalera, silencio en las estancias próximas, silencio allá arriba, en el techo. Oh madre, oh tú, única, que te has puesto ante todo este silencio, en los tiempos en que yo era niño."

Hemos dado esta larga página sin interrupción, porque tiene precisamente una continuidad dinámica. Lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica. ¿De qué exceso de un interior ramificado se escurre la sustancia del ser? ¿Es que el exterior llama? ¿No es el exterior una intimidad antigua perdida en la sombra de la memoria? ¿En qué silencio resuena la jaula de la escalera? En ese silencio se oyen pasos ahogados: la madre vuelve para cuidar a su hijo, como antaño. Vuelve a dar a todos los ruidos confusos e irreales su sentido concreto y familiar. La noche sin límites deja de ser un espacio vacío. La página de Rilke atacada por tantos espantos, encuentra su paz. Pero ¡qué largo es el circuito! Para vivirlo en la realidad de las imágenes parece preciso ser

sin cesar contemporáneo de una ósmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado.

Hemos dado textos lo más distintos posibles para demostrar que hay juegos de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición de lo de fuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica.

Para terminar este capítulo, consideraremos un texto en donde Balzac define una voluntad de oposición ante el espacio confrontado. El texto es doblemente interesante porque Balzac creyó deber rectificarlo.

En una primera versión de *Louis Lambert*, se lee: "Cuando empleaba así todas sus fuerzas, perdía en cierto modo la conciencia de su vida física, y sólo existía por el juego todopoderoso de sus órganos interiores cuyo alcance hacía, de acuerdo con su admirable expresión, *retroceder el espacio ante él*." [14]

En la versión definitiva se lee solamente: "Dejaba, según su expresión, el espacio tras él."

¡Qué diferencia entre los dos movimientos de expresión! ¡Qué descenso de potencia del ser frente al espacio, pasando de la primera forma a la segunda! ¿Cómo pudo hacer Balzac una corrección semejante? Volvió, en resumen, al espacio indiferente. En una meditación sobre el ser suele ponerse comúnmente el espacio entre paréntesis, es decir, que dejamos el espacio "detrás de nosotros". Como índice de la tonalización de ser perdida, anotemos que "la admiración" ha caído. La segunda manera de expresarse, ya no es, por confesión del escritor, admirable. Porque era efectivamente admirable este poder que hace *retroceder el espacio*, que pone al espacio fuera, todo el espacio fuera para que el ser meditante esté libre en su pensamiento.

[14] Ed. Jean Pommier Corti, p. 19.

X. LA FENOMENOLOGÍA DE LO REDONDO

I

CUANDO los metafísicos hablan poco, pueden alcanzar la verdad inmediata, una verdad que se desgastaría por las pruebas. Entonces se puede comparar a los metafísicos con los poetas, asociarlos a los poetas que nos revelan en un verso una verdad del hombre íntimo. Así, extraigo del enorme libro de Jaspers *Von der Wahrheit* este juicio breve: "*Jedes Dasein scheint in sich rund*" (p. 50). "Toda existencia parece en sí redonda." Como apoyo de esta verdad sin prueba de un metafísico, aduciremos algunos textos formulados en orientaciones muy diferentes del pensamiento metafísico.

Así, sin comentario, Van Gogh ha escrito: "La vida es probablemente *redonda.*"

Y Joë Bousquet, sin haber conocido la frase de Van Gogh, escribe: "Le han dicho que la vida era hermosa. No. La vida es redonda..." [1]

En fin, me gustaría mucho saber dónde ha podido decir La Fontaine: "Una nuez me hace toda redonda."

Con estos cuatro textos de origen tan diferente (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine), parece claramente planteado el problema fenomenológico. Habrá que resolverlo enriqueciéndolo con otros ejemplos, aglomerando otros datos, teniendo buen cuidado de reservar a dichos "datos" su carácter de datos íntimos, independientes de los conocimientos del mundo exterior. Tales datos sólo pueden recibir *ilustraciones* del mundo exterior. Incluso hay que cuidar que los colores demasiado vivos de la ilustración no hagan perder al *ser de la imagen* su luz primera. El simple psicólogo sólo

[1] Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, p. 174.

puede aquí abstenerse porque hay que invertir la perspectiva de la investigación psicológica. No es la percepción lo que puede justificar tales imágenes. Tampoco se las puede tomar como metáforas, como cuando se dice de un hombre franco y simple que es "redondo". Esta redondez del ser, o esta redondez de ser que evoca Jaspers, no puede aparecer en su verdad directa más que en la meditación más puramente fenomenológica.

Tampoco se transportan tales imágenes en no importa qué conciencia. Algunos querrán sin duda "comprender" cuando es preciso primero tomar la imagen desde su punto de partida. Hay sobre todo muchos que declararán, con ostentación, que no comprenden: la vida, objetarán, no es ciertamente esférica. Les sorprenderá que entreguemos tan ingenuamente al geómetra, a ese pensador de lo externo, el ser que queremos caracterizar en su verdad íntima. Las objeciones se acumulan por todas partes para interrumpir en seguida la polémica.

Y, sin embargo, las expresiones que acabamos de anotar están ahí. Están ahí resaltando sobre el lenguaje común, implicando un significado propio. No proceden de una intemperancia del lenguaje, ni de una torpeza de éste. No han nacido de la voluntad de asombrar. Por muy extraordinarias que sean llevan el signo de la primitividad. Nacen de súbito y quedan terminadas. Por eso, a mis ojos, estas expresiones son maravillas de fenomenología. Nos obligan a adoptar, para juzgarlas, para amarlas, para hacerlas nuestras, la aptitud fenomenológica.

Esas imágenes borran el mundo y carecen de pasado. No proceden de ninguna experiencia anterior. Estamos seguros de que son metapsicológicas. Nos dan una lección de soledad. Tenemos que tomarlas para nosotros solos un instante. Si se aceptan en su subitaneidad, se advierte que sólo se piensa en eso, que se está entero en el ser de dicha expresión. Si nos sometemos a la fuerza hipnótica de tales expresiones, he aquí que estamos enteros en la redondez del ser, que vivimos en la redondez

de la vida como la nuez que se redondea en su cáscara. El filósofo, el pintor, el poeta y el fabulista nos han dado un documento de fenomenología pura. A nosotros nos corresponde ahora servirnos de ellos para aprender la concentración del ser en su centro; a nosotros nos incumbe sensibilizar el documento multiplicando sus variaciones.

II

Antes de presentar ejemplos suplementarios, creemos que conviene reducir en un término la fórmula de Jaspers para hacerla más fenomenológicamente pura. Diríamos entonces: *das Dasein ist rund*, la existencia es redonda, porque añadir que *parece* redonda es conservar una duplicación de existencia y apariencia; cuando lo que queremos decir es la existencia en toda su redondez. No se trata en efecto de contemplar, sino de vivir la existencia en toda su calidad inmediata. La contemplación se desdoblaría en ser contemplante y ser contemplado. La fenomenología, en el campo restringido en que la trabajamos, debe suprimir todo intermediario, toda función superpuesta. Para lograr la pureza fenomenológica máxima, hay que suprimir de la fórmula jasperiana todo lo que oculta el valor ontológico, todo lo que complica su complicación radical. Sólo con esta condición la fórmula: "la existencia es redonda", se convertirá para nosotros en un instrumento que nos permita reconocer la primitividad de ciertas imágenes del ser. Una vez más, las imágenes de la redondez *absoluta* no ayudan a recogernos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda.

¿Será oportuno evocar aquí la filosofía presocrática, referirse al ser parmenidiano, a la "esfera" de Parménides? De una manera más general ¿puede ser la cultura filosófica una propedéutica de la fenomenología? No lo parece. La filosofía nos pone

en presencia de ideas demasiado fuertemente coordinadas para que, de un detalle a otro, nos pongamos y nos volvamos a poner de continuo, como debe hacer el fenomenólogo, en situación de partida. Si es posible una fenomenología del encadenamiento de las ideas, debe reconocerse que no podría ser una fenomenología elemental. Éste es el beneficio de elementariedad que encontramos en una fenomenología de la imaginación. Una imagen trabajada pierde sus virtudes primeras. Así, la "esfera" de Parménides ha conocido un destino demasiado grande para que su imagen permanezca en su primitividad y sea así el instrumento adecuado a nuestra investigación sobre la primitividad de las imágenes del ser. ¿Cómo resistiríamos a enriquecer la imagen del ser parmenidiano por las perfecciones del ser geométrico de la esfera?

Pero, ¿por qué hablamos de enriquecer una imagen, cuando la cristalizamos en la perfección geométrica? Podríamos dar ejemplos en que el valor de perfección atribuido a la esfera es totalmente verbal. He aquí uno que debe servirnos de contraejemplo en donde se manifiesta el desconocimiento de todos los valores de imágenes. Un personaje de Alfred de Vigny, un joven Consejero, se instruye leyendo las *Meditaciones* de Descartes: [2] "Algunas veces tomaba una esfera colocada cerca de él y haciéndola girar largamente bajo sus dedos, se sumergía en los más profundos ensueños de la ciencia."

¿Nos gustaría saber cuáles? El escritor no lo dice. ¿Acaso imagina que la lectura de las *Meditaciones* de Descartes puede ser ayudada si el lector hace girar largamente una esferilla bajo sus dedos? Los pensamientos científicos se desarrollan en otros horizontes y la filosofía de Descartes no se aprende sobre un objeto, aunque fuese la esfera. Bajo la pluma de Alfred de Vigny, la palabra *profundo* es, como sucede con frecuencia, una negación de la profundidad.

Por otra parte, ¿quién no ve que hablando de

[2] Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, cap. XVI

volúmenes el geómetra sólo trata de las superficies que los limitan? La esfera del geómetra es la esfera vacía, esencialmente vacía. No puede ser un buen símbolo para nuestros estudios fenomenológicos de la redondez absoluta.

III

Estas observaciones preliminares están sin duda muy grávidas de filosofía implícita. Sin embargo, había que señalarlas brevemente porque nos han sido útiles y un fenomenólogo debe decirlo todo. Nos han ayudado a "desfilosofarnos", a alejar todos los arrastres de la cultura, a ponernos al margen de las convicciones adquiridas en un largo examen filosófico del pensamiento científico. La filosofía nos madura demasiado aprisa y nos cristaliza en un estado de madurez. ¿Cómo entonces esperar vivir, sin "desfilosofarse", las conmociones que el ser recibe de las imágenes nuevas, de las imágenes que son siempre fenómenos de la juventud de ser? Cuando se está en edad de imaginar, no se sabría decir cómo y por qué se imagina. Cuando se sabe decir cómo se imagina, ya no se imagina. Por lo tanto, habría que *desmadurizarse.*

Pero puesto que nos ha dado —por accidente— un acceso de neologismo, digamos todavía, como preámbulo al examen fenomenológico de las imágenes de la redondez plena, que hemos sentido, aquí como en muchas otras ocasiones, la necesidad de "despsicoanalisticarnos".

En efecto, hace uno o dos lustros, en un examen psicológico de las imágenes de la redondez y sobre todo las imágenes de la redondez plena, nos habríamos detenido en las explicaciones psicoanalíticas y habríamos reunido sin esfuerzo un enorme expediente, porque todo lo que es redondo atrae la caricia. Semejantes explicaciones psicoanalíticas tienen seguramente una gran parte de validez. Pero ¿acaso lo dicen todo, y sobre todo pueden ponerse en el eje de las determinaciones ontológicas? Diciéndonos que el ser es redondo, el meta-

físico desplaza de golpe todas las determinaciones psicológicas. Nos libra de un pasado de sueños y de pensamientos. Nos llama a una actualidad del ser. A esa actualidad apretada en el ser mismo de una expresión, el psicoanalista no puede adherirse. Juzga dicha expresión humanamente insignificante por el hecho mismo de su extremada rareza. Pero es esta rareza la que despierta la atención del fenomenólogo y lo invita a mirar con mirada nueva la perspectiva de ser señalada por los metafísicos y los poetas.

IV

Veamos un ejemplo de una imagen fuera de todo significado realista, psicológico y psicoanalítico.

Michelet, sin preparación, precisamente en lo absoluto de la imagen, dice que "el pájaro es casi todo esférico". Suprimamos ese "casi" que modera inútilmente la fórmula, que es una concesión o una visión que juzgaría sobre la forma, y tendremos entonces una participación evidente en el principio jaspersiano de la "existencia redonda". El pájaro es para Michelet una redondez absoluta, es la vida redonda. El comentario de Michelet da al pájaro, en algunas líneas, su significado de *modelo de ser*.[3] "El pájaro, casi todo esférico, es ciertamente la cima, sublime y divina, de concentración viva. No puede verse, ni siquiera imaginarse, un grado más alto de unidad. Exceso de concentración que constituye la gran fuerza personal del pájaro, pero que implica su extrema individualidad, su aislamiento, su debilidad social."

Estas líneas aparecen también en el texto del libro en un aislamiento total. Se siente que el escritor obedeció también a la imagen de la concentración y que ha abordado un plan de meditación donde conoce "focos" de vida. Claro que se encuentra por encima de todo deseo de descripción. También aquí el geómetra podría sorprenderse, tanto

[3] Jules Michelet, *L'oiseau*, p. 291.

más cuanto que el pájaro se medita aquí en su vuelo, en su aire libre y que, por consiguiente, las figuras de flechas podrían venir aquí a trabajar de acuerdo con la imaginación de la dinamicidad. Pero Michelet ha captado el ser del pájaro en su situación cósmica, como una centralización de la vida custodiada por todas partes, encerrada en una bola viva, al máximo por consiguiente de su *unidad*. Todas las demás imágenes, procedan de las formas, de los colores o de los movimientos, adolecen de relativismo, ante lo que hay que llamar el pájaro absoluto, el ser de la vida redonda.

La imagen de ser —porque es una imagen de ser— que acaba de aparecer en la página de Michelet, es extraordinaria. Y por eso mismo, se considerará como insignificante. El crítico literario no le ha dado más importancia que el psicoanalista. Y sin embargo, ha sido escrita y existe en un gran libro. Adquiriría interés y sentido si se pudiera instituir una filosofía de la imaginación cósmica que buscara centros de cosmicidad.

Captada en su centro, en su brevedad, ¡qué completa es la sola designación de esta redondez! Los poetas que la evocan sin conocerse, se contestan. Así Rilke, que indudablemente no pensó en la página de Michelet, escribe:[4]

> ...ese nítido grito de pájaro
> en el instante de nacer, reposa
> inmenso como el cielo, sobre la selva marchita.
> Todo acude dócilmente a reunirse en este grito.
> Todo el paisaje parece reparar en él.

Para quien se abre a la cosmicidad de las imágenes, parece que la imagen esencialmente central del pájaro es, en el poema de Rilke, la misma imagen que en la página de Michelet. Está solamente expresada en otro tono. El grito redondo del ser redondo, redondea en cúpula el cielo. Y en el paisaje redondeado todo parece descansar. El ser re-

[4] Rilke, *Obra poética*, trad. E. M. S. Danero, p. 97.

dondo difunde su redondez, difunde la calma de toda redondez.

Y para un soñador de palabras ¡qué calma en la palabra redonda! ¡Cómo redondea apaciblemente la boca, los labios, el ser, del aliento! Porque esto también debe ser dicho por un filósofo que cree en la sustancia poética de la palabra. ¡Y qué júbilo docente, qué alegría sonora, la de iniciar la lección de metafísica, en ruptura con todos los "estar-ahí" diciendo: *Das Dasein ist rund*. La existencia es redonda. Y luego esperar que los estrépitos de ese trueno dogmático se apacigüen sobre los discípulos extasiados. Pero volvamos a redondeces más modestas, menos intangibles.

V

A veces, en efecto, hay una forma que guía y encierra los primeros sueños. Para un pintor, el árbol se compone en su redondez. Pero el poeta reanuda el sueño desde más arriba. Sabe que lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo. En los *Poemas franceses* de Rilke vive y se impone de esa manera el nogal. También allí, en torno al árbol solo, centro de un mundo, la cúpula del cielo va a redondearse siguiendo la norma de la poesía cósmica. Así, leemos:

> Árbol, siempre en medio
> De todo lo que te rodea,
> Árbol que saborea
> La bóveda entera del cielo.

Claro que el poeta sólo tiene ante los ojos un árbol de la llanura; no piensa en un *ygdrasil* legendario, que sería, él solo, todo el cosmos, uniendo la tierra y el cielo. Pero la imaginación del ser redondo sigue su ley: puesto que el nogal está, como dice el poeta, "orgullosamente redondeado", puede saborear "la bóveda entera del cielo". El mundo es redondo en torno al ser redondo.

Y de verso en verso, el poema crece, aumenta su ser. El árbol está vivo, pensante, tendido hacia Dios:

Dios va a aparecérsele
Y, para que esté seguro,
Desarrolla en redondo su ser
Y le tiende sus brazos maduros.

Árbol que tal vez
Piensa por dentro.
Árbol que se domina
Dándose lentamente
La forma que elimina
Los azares del viento.

¿Encontraré otro documento mejor para una fenomenología del ser que a la vez se establece y se desarrolla en su redondez? El árbol de Rilke difunde, en orbes de verdor, una redondez conquistada sobre los accidentes de la forma y sobre los acontecimientos caprichosos de la movilidad. Aquí, el devenir tiene mil formas, mil hojas, pero el ser no padece ninguna dispersión: si yo pudiera alguna vez reunir en una vasta imaginería todas las imágenes del ser, todas las imágenes múltiples, mudables que, de todas maneras, gustan la permanencia del ser, el árbol rilkeano abriría un gran capítulo en mi álbum de metafísica concreta.

ÍNDICE

Introducción 7

I. La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza 33

II. Casa y universo 70

III. El cajón, los cofres y los armarios . . 107

IV. El nido 124

V. La concha 140

VI. Los rincones 171

VII. La miniatura 184

VIII. La inmensidad íntima 220

IX. La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera 250

X. La fenomenología de lo redondo . . 271

BREVIARIOS PUBLICADOS

FILOSOFÍA Y RELIGIÓN

Buber, M.: *¿Qué es el hombre?*
Szilasi, W.: *¿Qué es la ciencia?*
Bochenski, I. M.: *La filosofía actual.*
Bobbio, N.: *El existencialismo.*
Micklem, N.: *La religión.*
Conger, G. P., Chan, W.-T., Sakamaki, S., Susuki, D. T. y Takakusu, J.: *Filosofía del Oriente.*
Wahl, J.: *Introducción a la filosofía.*
Carritt, E. F.: *Introducción a la estética.*
Cassirer, E.: *Las ciencias de la cultura.*
Radbruch, G.: *Introducción a la filosofía del derecho.*
Dilthey, W.: *Historia de la filosofía.*
Russell, B.: *Religión y ciencia.*
Gibb, H. A. R.: *El mahometismo.*
Schweitzer, A.: *El pensamiento de la India.*
Cohen, M. R.: *Introducción a la lógica.*
Nohl, H.: *Introducción a la ética.*
Fromm, E.: *Ética y psicoanálisis.*
Serrano Poncela, E.: *El pensamiento de Unamuno.*
Jaspers, K.: *La filosofía desde el punto de vista de la existencia.*
May, E.: *Filosofía natural.*
Lavelle, L.: *Introducción a la ontología.*
Guthrie, W. K. C.: *Los filósofos griegos.*
Vignaux, P.: *El pensamiento de la Edad Media.*
Frankfort, H. y H. A., Wilson, J. A. y Jacobsen, T.: *El pensamiento prefilosófico. I: Egipto y Mesopotamia.*
Irwin, W. A. y Frankfort, H. y H. A.: *El pensamiento prefilosófico. II: Los hebreos.*

Zambrano, M.: *El hombre y lo divino.*
Abbagnano, N.: *Introducción al existencialismo.*
Guignebert, Ch.: *El cristianismo antiguo.*
Guignebert, Ch.: *El cristianismo medieval y moderno.*
Séjourné, L.: *Pensamiento y religión en el México antiguo.*
Frondizi, R.: *¿Qué son los valores? Introducción a la axiología.*
Collins, J.: *El pensamiento de Kierkegaard.*
Reyes, A.: *La filosofía helenística.*
Romero, F.: *Historia de la filosofía moderna.*
Sinnott, E. W.: *La biología del espíritu.*
Copleston, F. C.: *El pensamiento de Santo Tomás.*
Taylor, A. E.: *El pensamiento de Sócrates.*
Fromm, E.: *Marx y su concepto del hombre.*
Mattuck, I. I.: *El pensamiento de los profetas.*
Lévi-Strauss, C.: *El pensamiento salvaje.*
Radhakrishnan, S., Raju, P. T., Wild, J., Heschel, A. J. y Chan, W.-T.: *El concepto del hombre.*
Dewey, J.: *Naturaleza humana y conducta.*
Friedrich, C. J.: *Filosofía del derecho.*
Stebbing, L. S.: *Introducción a la lógica moderna.*
Jaeger, W.: *Cristianismo primitivo y paideia griega.*
Afnan, S. F.: *El pensamiento de Avicena.*
Kahler, E.: *¿Qué es la historia?*
Robberechts, L.: *El pensamiento de Husserl.*
Cassirer, E.: *Kant, vida y doctrina.*
Barlow, M.: *El pensamiento de Bergson.*
Ruyer, R.: *La filosofía del valor.*
Kristeller, P.: *Ocho filósofos del Renacimiento italiano.*
Corvez, M.: *La filosofía de Heidegger.*

LITERATURA

Bowra, C. M.: *Historia de la literatura griega.*
Escarpit, R. G.: *Historia de la literatura francesa.*
Murray, G.: *Eurípides y su tiempo.*

Schücking, L. L.: *El gusto literario.*
Millares Carlo, A.: *Historia de la literatura latina.*
Pfeiffer, J.: *La poesía.*
Murry, J. M.: *El estilo literario.*
Borges, J. L.: *Antiguas literaturas germánicas.*
Torri, J.: *La literatura española.*
Peyre, H.: *¿Qué es el clasicismo?*
Straumann, H.: *La literatura norteamericana en el siglo xx.*
Anderson Imbert, E.: *Historia de la literatura hispanoamericana, I. La Colonia. Cien años de república.*
Sapir, E.: *El lenguaje. Introducción al estudio del habla.*
Reyes, A.: *Trayectoria de Goethe.*
Entwistle, W. J. y Gillet, E.: *Historia de la literatura inglesa.*
Keene, D.: *La literatura japonesa.*
Borges, J. L.: *Manual de zoología fantástica.*
Bachelard, G.: *El aire y los sueños.*
Levin, H.: *James Joyce.*
Torres Bodet, J.: *Balzac.*
Guiraud, P.: *La semántica.*
Anderson Imbert, E.: *Historia de la literatura hispanoamericana, II. La época contemporánea.*
Modern, R. E.: *Historia de la literatura alemana.*
Slonim, M.: *La literatura rusa.*
Cohen, J. M.: *Poesía de nuestro tiempo.*
Bachelard, G.: *La poética del espacio.*
Halkin, S.: *Literatura hebrea moderna.*
Kuna, F.: *El teatro de T. S. Eliot.*
Weideli, W.: *Bertolt Brecht.*

Esta edición de 1.500 ejemplares se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1993 en los talleres de S.R.V. Impresos S.A., Tocornal 2052, Santiago, Chile.